

El Conservatorio Nacional de Música (Quito, 1900-1911) ROSSI GODOY ESTÉVEZ

Mamá, cuando sea grande no quiero ser astronauta MANUEL LARREA PERALTA

Las bandas militares en el Ecuador KETTY WONG

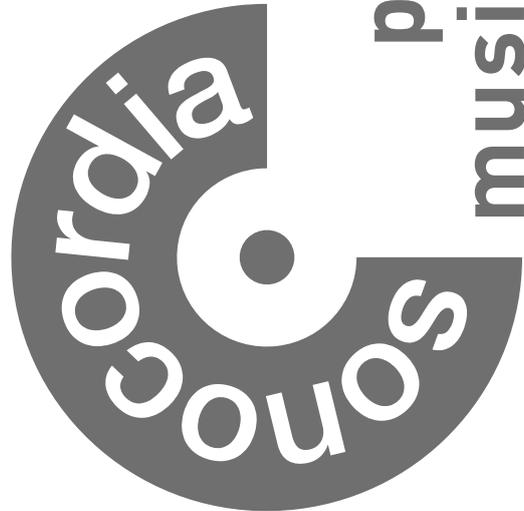
Entre la teoría y la praxis VERA WOLKOWICS

Tres miniaturas DIANA ARISMENDI



artes sonoras
producción
musical

Revista Volumen 2 / N.º 1
Noviembre 2021
ISSN 2697-3545



artes sonoras
producción
musical

Artes
EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Investigación y Posgrado: Olga del Pilar López

D. R. © Universidad de las Artes

Artes
EDICIONES

Director: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana Jiménez

Corrección de textos: Marelis Loreto Amoretti

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec

SONOCORDIA. Revista de artes sonoras y producción musical
Universidad de las Artes
Volumen 2, Número 4. Noviembre 2021
ISSN 2697-3545

Director: Norberto Bayo	Universidad de las Artes (Ecuador)
Coord. editorial: Luis Pérez-Valero	Universidad de las Artes (Ecuador)
Editora asociada: Bernarda Ubidia	Universidad de las Artes (Ecuador)
Editora invitada: Ketty Wong	Universidad de Kansas (Estados Unidos)

COMITÉ CIENTÍFICO EDITORIAL

Johanna Abril	Universidad de las Américas (Ecuador)
Jannet Alvarado	Universidad de Cuenca (Ecuador)
Claudia Fallallero	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Pablo Freiberg	Universidad de las Artes (Argentina)
Adina Izarra	Universidad de las Artes (Ecuador)
David de los Reyes	Universidad de las Artes (Ecuador)
Ketty Wong	Universidad de Kansas (Estados Unidos)

CONSEJO ASESOR

Miguel Álvarez-Fernández	Ars Sonora - Radio Nacional de España (España)
Andrey Astaiza	Universidad de las Artes (Ecuador)
Susan Campos-Fonseca	Universidad de Costa Rica (Costa Rica)
Miriam Escudero Suástegui	Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas (Cuba)
Ana María Ochoa	Universidad de Columbia (Estados Unidos)
Carmen Pardo	Universidad de Girona (España)
Rodrigo Sigal	Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (México)

Sonocordia. Revista de artes sonoras y producción musical
Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador. CP 090313
revista.sonocordia@uartes.edu.ec
uartes.edu.ec/sonocordia



Este ícono indica que hay un enlace multimedia dentro de una imagen

Índice

Introducción

Nacionalismos, patriotismo y educación musical en Ecuador en los inicios del siglo XX Ketty Wong.. .. .	9
--	---

Artículos

La educación musical como proyecto del Estado moderno ecuatoriano: el Conservatorio Nacional de Música (Quito, 1900-1911) Rossi Godoy Estévez.. .. .	13
---	----

Entre la teoría y la praxis: Discursos acerca del pasado musical indígena y su utilización en las obras de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán a comienzos de siglo XX Vera Wolkowicz	35
--	----

Las bandas militares en el Ecuador: Crónicas sonoras de la Revolución Liberal (1895-1912) Ketty Wong.. .. .	57
--	----

Drama y conflicto en el escenario musical de la Exposición Internacional Quiteña de 1909 John L. Walker.	81
--	----

La música en la celebración del primer centenario de la Independencia del Ecuador: Una aproximación desde la prensa periódica Chemary Larez Castillo.	93
---	----

Partituras

Tres miniaturas Diana Arismendi.. .. .	119
---	-----

Fuera de tono

Mamá, cuando sea grande no quiero ser astronauta Manuel Larrea Peralta	127
---	-----

Biografías de los autores.	133
-----------------------------------	-----

Guía rápida para los autores	135
--------------------------------------	-----

Nacionalismos, patriotismo y educación musical en Ecuador en los inicios del siglo XX

Aunque la narrativa oficial en la historiografía de la música ecuatoriana es bastante escueta con respecto al desarrollo musical en Ecuador en las postrimerías del siglo XIX e inicios del XX, en ese período comenzaron a circular algunas ideas de carácter nacionalista en los escritos de importantes figuras de la cultura ecuatoriana en general, y también en el campo de la música académica, popular y militar. Este es un tiempo de profundas transformaciones sociales y búsqueda de símbolos culturales que representen a la nación después del triunfo de la Revolución Liberal. Este dossier presenta cinco artículos que abordan estos temas desde la perspectiva analítica de la musicología e historia cultural. La Revolución Liberal (1895) y el primer centenario de la Batalla del Pichincha (1922) son los marcos referenciales donde los autores examinan los ímpetus nacionalistas que propiciaron la (re)fundación del Conservatorio Nacional de Música, la creación de una música nacionalista de corte académico basada en un pasado indigenista, la composición de marchas patrióticas que registran importantes acontecimientos de la Revolución Liberal, y las celebraciones de los centenarios del Primer Grito de la Independencia (1809) y la Batalla del Pichincha (1822).

Todos los autores examinan el mismo período, el primer cuarto del siglo XX. En los artículos aparecen los mismos compositores, instituciones y agrupaciones musicales, aunque en distintos contextos sociales, políticos y culturales, lo cual nos permite conectar las diferentes ideas y prácticas musicales existentes en la época.

Este es el caso del musicólogo Segundo Luis Moreno, autor de numerosos escritos sobre la historia de la música en el Ecuador. Sus años estudiantiles en el Conservatorio Nacional, su actividad musical como director de bandas militares, y sus composiciones y discurso ideológico son abordados de tal forma que los artículos, en su conjunto, presentan nuevas luces sobre el desarrollo musical en el Ecuador de inicios del siglo XX.

Lo mismo ocurre con la historia cultural del Conservatorio Nacional de Música, institución que formó a los primeros compositores y músicos de corte académico, así como a los directores de banda que dirigieron las bandas del ejército. Los profesores extranjeros que dirigieron y enseñaron en el Conservatorio son figuras indispensables para comprender el desarrollo musical en el Ecuador, como Antonio Neumane y Domingo Brescia. Se conoce ampliamente la trayectoria de Neumane como el autor de la música del Himno Nacional del Ecuador, y como el director del primer Conservatorio fundado en 1870; menos conocido es su trabajo como director de banda en Guayaquil. De Domingo Brescia conocemos la enorme influencia que tuvo en la generación de un estilo musical nacionalista inspirado en las melodías y ritmos folklóricos del país; menos conocidas son las obras que compuso para la celebración del Centenario del Primer Grito de la Independencia. De igual manera se conoce muy superficialmente el importante rol que tuvieron las bandas militares en la exaltación de un nacionalismo patriótico que respondió a una época de turbulencia política entre conservadores y liberales en los inicios del siglo XX. Estas conexiones y escenarios musicales en el campo de la música académica, popular y militar son importantes y

necesarios para tener una mejor comprensión de cómo se generan y se mantienen los nacionalismos musicales en sus diversas manifestaciones.

Un gran aporte de los autores de este dossier a la investigación de la música ecuatoriana es la revisión y análisis de fuentes primarias de la época. Rossi Godoy analiza la política educativa-musical del proyecto liberal ecuatoriano en el caso de la refundación del Conservatorio Nacional de Música en 1900, utilizando archivos ministeriales e institucionales. Según Godoy, el proyecto liberal buscaba «presentar al mundo un Ecuador culto, moderno y a la altura de las grandes metrópolis europeas», y la educación musical que ofrecía el Conservatorio formaba parte de ese proyecto. Su artículo explora específicamente la relación del Conservatorio con el Estado y la sociedad ecuatoriana, presentando una historia muy distinta a las cronologías y narrativas oficiales pobladas con nombres y obras de figuras importantes vinculadas al Conservatorio, con pocas referencias al entorno social, político y cultural.

Vera Wolkowicz examina dos formas de representar el pasado musical ecuatoriano en las obras de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán. Aunque ambos compositores abogaban por un pasado musical anclado en la raíz indígena y lo precolonial, sus propuestas musicales eran distintas. Durán buscaba una matriz incaica basada en las investigaciones de la escala pentatónica de Daniel Alomía Robles y los esposos d'Harcourt, mientras que Moreno proponía una matriz indigenista local y vinculada con la existencia de los Shyris y el Reino de Quito. Basado en la lectura de manuscritos de principios del siglo XX (algunos inéditos), el análisis de Wolkowicz nos ayuda a comprender, por ejemplo, por qué algunos com-

positores nacionalistas — como Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari, Luis Humberto Salgado y Corsino Carrión— escribieron obras con temáticas alusivas al imperio incaico (e.g. *El ocaso del Tahuantinsuyo*, *La consagración de las Vírgenes*, *del Sol* y *Leyenda incásica*), mientras que Moreno se inspiraba más en un costumbrismo indianista distanciado de la imagen de los incas.

Ketty Wong explora el rol protagónico que tuvieron las bandas militares durante la Revolución Liberal y propone examinar la música de carácter patriótico que las bandas ejecutaban en las retretas como una suerte de ‘crónicas sonoras’ que registraron el acontecer político en el país. Su estudio sugiere que los músicos de las bandas militares generaron un ‘nacionalismo musical de carácter patriótico’ que se desarrolló paralelamente al ‘nacionalismo académico’ en la música clásica ecuatoriana, y al ‘nacionalismo popular’ representado por la ‘música nacional’. Su investigación —basada en la revisión de archivos históricos del ejército, así como de partituras y grabaciones en discos de pizarra de principios del siglo XX— busca visibilizar el repertorio musical y a los directores y músicos de las bandas militares del Ejército.

John Walker y Chemary Larez dan una mirada retrospectiva a las celebraciones del centenario del Primer Grito de la Independencia y la Batalla del Pichincha, respectivamente. Walker examina la temporada de ópera que organizó Ulderico Marcelli, profesor del Conservatorio Nacional, dentro de la programación de la Exposición Internacional de Quito en 1909. Con este evento internacional, como ocurrió con la refundación del Conservatorio Nacional en 1900, Ecuador buscaba mostrar al mundo ser un país «culto, constructor y desenvuelto». Walker muestra las vici-

situdes que enfrentó el organizador y la compañía de ópera italiana en su estancia en Quito, así como la recepción que tuvo la compañía de ópera a nivel local.

Con base en una revisión de la prensa periódica, Chemary Larez reconstruye los eventos musicales programados para la celebración del primer centenario de la Batalla del Pichincha, entre los cuales se destacan la conformación de una estudiantina, la organización de una temporada de ópera con la prestigiosa compañía de Adolfo Bracale, y varios concursos de composición y de banda. En vísperas de la celebración del Bicentenario de la Independencia del Ecuador, Larez nos recuerda los eventos musicales que se organizaron hace un siglo para conmemorar el primer centenario de esta fecha magna. Su investigación rescata los títulos de algunas piezas musicales que sonaron en los eventos públicos programados por la Junta del Centenario, con lo cual se puede recrear aspectos importantes del quehacer musical de la época. Esta información adquiere mayor relevancia cuando nos damos cuenta de que no hay registros de la mayor parte de estas partituras.

Aunque todos los artículos están enfocados en Ecuador, y muy particularmente en Quito, la influencia de los discursos nacionalistas en la creación de instituciones, eventos y repertorios musicales de carácter académico, popular y militar pueden ser abordados como casos de estudio que iluminarán aspectos similares en otros países latinoamericanos y regiones del Ecuador.

Ketty Wong

Universidad de Kansas

Editora invitada



La educación musical como proyecto del Estado moderno ecuatoriano: el Conservatorio Nacional de Música (Quito, 1900–1911)¹

Rossi Godoy Estévez

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

rossigge@yahoo.com

Resumen

Entre la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, los países latinoamericanos estuvieron marcados por el interés de parte de sus estados en la producción de repertorios que sirvieran de símbolos nacionales y en el fomento de la educación artística para el desarrollo cultural de los nuevos ciudadanos. Los gobiernos ecuatorianos atendieron esas dimensiones a través del Conservatorio Nacional de Música de Quito, fundado en 1870 por el régimen conservador de Gabriel García Moreno y refundado en 1900 por el gobierno liberal de Eloy Alfaro. Los primeros años de la segunda fundación del Conservatorio se presentan como una posibilidad de estudio de la política educativa-musical del proyecto liberal ecuatoriano; nos conectan con las prácticas musicales locales y los anhelos culturales de las élites, en diálogo con los procesos internacionales y las experiencias educativas previas. A partir de fuentes primarias, ministeriales e institucionales, este artículo busca pensar las condiciones de posibilidad de la reorganización de la institución, su relación con el proyecto de Estado-nación moderno, las demandas estatales y las dinámicas culturales con las que dialogó.

Palabras claves: Conservatorio Nacional de Música de Quito, educación musical, secularización musical, liberalismo.

¹ Este documento nace de varios planteamientos desarrollados en mi tesis de maestría. Rossi Godoy Estévez, "La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música de Quito: entre las expectativas estatales y las dinámicas locales (1900-1911)". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8073>

Title: The musical education as project of modern Ecuadorian state: National Conservatory of Music (Quito, 1900–1911)

Abstract

Between the second half of the 19th century and the beginning of the 20th, Latin American countries were interested both in producing repertoires that serve as national symbols, and in promoting artistic education for the cultural development of their new citizens. The Ecuadorian governments took care of these dimensions through the National Conservatory of Music of Quito, founded in 1870 by the conservative regime of Gabriel García Moreno, and re-founded in 1900 by the liberal government of Eloy Alfaro.

The first years of the second foundation of the Conservatory provide a case study to examine the educational-musical policy of the Ecuadorian liberal project, which connects us with local musical practices and the cultural desires of the elites in dialogue with international processes and previous educational experiences. Starting from primary sources in ministerial and institutional archives, this article seeks to examine the conditions in which the institution was reorganized, as well as its relationship with the modern nation-state project, the demands of the State, and the cultural dynamics in which it was established.

Keywords: National Conservatory of Music in Quito, music education, musical secularization, liberalism.

Introducción

Desde hace más de ciento veinte años y a pesar de las vicisitudes que ha sorteado en su existencia, el Conservatorio ha brindado formación artística especializada, ha sido parte de la vida sonora de Quito y sus aulas han acogido a varios músicos reconocidos del Ecuador. Sin embargo, sobre él se han escrito principalmente cronologías que arrojan datos y pistas importantes sobre sucesos o personas vinculadas con el centro educativo,² pero que dejan pendiente el estudio del proceso de institucionalización desde una perspectiva de historia/problema que aborde su relación con el Estado y la sociedad de fines del siglo XIX e inicios del XX, propósito central de este trabajo.

La historiografía tradicional reconoce a las guerras independentistas como actos inaugurales de las naciones latinoamericanas, acontecimientos atravesados por un carácter anticolonial y semillas del surgimiento de un nuevo régimen republicano. Sin embargo, miradas alternativas evidencian que los Estados latinoamericanos surgen como producto de la crisis del Antiguo Régimen aunadas con el resquebrajamiento de la estructura del poder interno en las sociedades coloniales.

La ruptura del nexo colonial generó una crisis institucional profunda, pero no significó la constitución y legitimación automática de las naciones actuales, sino que fue un proceso atravesado por la necesidad permanente de garantizar el orden y la seguridad inter-

² Entre otros: Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana / Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005); Gerardo Guevara. *Historia de la Música del Ecuador* (Quito: Apligraf, 2002); Segundo Luis Moreno. *La Música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Editorial Porvenir, 1996) y Oswell Bahamonte. *Estudio Histórico del Edificio del Conservatorio Nacional de Música* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1983).

na.³ Juan Maiguashca demuestra que «el estado ecuatoriano hizo una contribución primordial al proceso de formación nacional durante el siglo XIX, no tanto como expresión de dominación social sino como una institución burocrática».⁴ Para el autor, solo después de la Revolución Liberal el poder central pudo retomar de los municipios la capacidad de control del territorio nacional a través de instituciones administrativas profesionales, lo que no quita la importancia de las leyes, símbolos, mitos y utopías, realizadas por el Estado decimonónico para obtener cohesión social y gestar la identidad nacional de una sociedad heterogénea fragmentada.⁵

En ese marco, comprender que el Estado —como institución o comunidad humana— con larga tradición teórica en la ciencia política debe ser visto no solo como un ‘objeto material’ para el estudio, sino también como una organización atravesada por relaciones de poder con dimensiones que operan desde aspectos cotidianos, nos permitirá acercarnos a los proyectos de educación musical de una ‘nación ecuatoriana’ en formación.

Considerando el carácter histórico/moderno del proceso de construcción de una nación, es necesario ubicar el análisis en correspondencia con los valores simbólicos y culturales que operaban en las costumbres, las rutinas y las artes de la época, dando vigencia a los imaginarios colectivos en extensión,⁶ donde el concepto de ‘nación’ de Benedict An-

derson ha sido clave para comprender la importancia de las bandas sonoras que habitaron la ciudad.⁷

En las últimas décadas, la historia de la música se ha renovado con propuestas que contrastan lecturas universales/eurocéntricas y uniformes de los procesos artísticos, dando cabida a estudios donde mujeres, músicos empíricos, colectividades, expresiones locales e instituciones, son examinados como sujetos históricos de interés.⁸ Con ese horizonte, esta investigación ha recurrido a las herramientas metodológicas de la historia cultural para indagar fuentes oficiales que alimentan el siguiente texto.

El artículo se propone indagar las condiciones de posibilidad de la reorganización del Conservatorio en 1900, su relación con el proyecto de Estado-nación moderno, las demandas estatales y las dinámicas culturales con las que

7 Anderson comprende la nación como una «comunidad política imaginada como inherentemente, limitada y soberana», que toma vigencia y se reinventa permanentemente en los imaginarios vertidos en la instrucción pública, en las celebraciones patrias y otras congregaciones sociales. Benedict Anderson. *Comunidades Imaginadas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993): 23.

8 Entre los trabajos que aportan reflexiones y herramientas para pensar los conservatorios, destaco: Luis Robledo. “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología* 24, n.º 1/2 (enero-diciembre 2001): 189-238; Davide Daolmi. “Alle origini del Conservatorio di Milano. L'alibi del modello francese e le sorti dell'opera italiana”, *s/r*, 2002; Silvia Dominici. “Un'istituzione assistenziale pubblica nella Roma dei Papi: Il Conservatorio delle proietture dell'ospedale di Santo Spirito In Saxia (Secoli XVI E XVII)”, *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 55, n.º 1 (enero-junio, 2001): 19-58; Silvia Cristina Martins de Souza. “Um atentado à liberdade de pensamento: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897)”, *Tempo* 23, n.º 1 (enero-abril, 2017): 43-65; Nieves Hernández-Romero, *Formación y profesionalización musical de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Madrid* (Madrid: Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 2019); Beatriz Montes. “La influencia de Francia e Italia en el Real Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología* 20, n.º 1 (enero-diciembre, 1997): 467-478; Elizabeth Azevedo. “Conservatório dramático e musical de São Paulo: A primeira escola de teatro do Brasil”, *Luso-Brazilian Review* 45, n.º 2 (2008): 68-83; María del Mar Gutiérrez. *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma* (Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia / Centro de Investigación y Documentación Educativa, 2005).

3 Germán Carrera Damas. “República monárquica o monarquía republicana”, en *Historia de América Andina*, ed. por Germán Carrera Damas, vol. 4, 357-412 (Quito: Libresa-Universidad Andina Simón Bolívar, 2003): 359-361.

4 Juan Maiguashca. “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”, en *Historia y región en el Ecuador, 1830-1930*, ed. Juan Maiguashca (Quito: Corporación Editora Nacional / FLACSO- Sede Ecuador/ CERLAC, 1994): 357.

5 *Ibíd.*, 366, 372.

6 Tomás Pérez Vejo. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas* (Oviedo: Ediciones Nobel, 1999): 17.

dialogó. El texto está organizado en seis secciones complementarias, que brindan al lector un panorama del tránsito musical de fines del siglo XIX a inicios del siglo XX. Los dos primeros acápite cumplen la función de antecedentes, al presentar la correlación del saber musical con los proyectos nacionales, la importancia regional de creación de conservatorios y la primera experiencia de uno en Ecuador. Continúa la exposición con la contextualización de la educación musical en el proyecto liberal ecuatoriano, donde fue asumida como una responsabilidad estatal para el desarrollo ‘civilizatorio’ de los ciudadanos. Así, los tres apartados finales aluden a la caracterización del Conservatorio entre 1900 y 1911, su respuesta a los requerimientos gubernamentales y su interacción en la dinámica quiteña.

El saber musical en los proyectos de Estado-nación

A nivel musical, los procesos independentistas marcaron un punto de inflexión en las relaciones entre las nuevas repúblicas latinoamericanas y los países del mundo; esto se reflejó en los cánones musicales y los nuevos formatos adoptados por los territorios en organización. El ascenso de nuevas clases sociales posibilitó a las clases medias urbanas el acceso a la educación y al consumo musical, dando lugar a lo que Miranda y Tello denominan «procesos de construcción de identidad en Europa y América».⁹ Desde esa perspectiva, el establecimiento político-espacial de las repúblicas demandó la consolidación de naciones desde dimensiones simbólicas, donde la música

⁹ Ricardo Miranda y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica* (México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático / Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011): 29.

cumplió un rol aglutinador alrededor de la comunidad que se irguió como oficial.

El proceso de secularización, desplegado durante el siglo XIX en ambos lados del Atlántico, permitió que la enseñanza y producción musical se diferenciara de la creación religiosa, sin que eso signifique su desaparición.¹⁰ Esta ruptura creó un ambiente propicio para que los escenarios, repertorios y referentes musicales cambiaran.¹¹ En algunos países europeos, la música fue incluida como formación no profesional en ateneos, liceos y otros espacios de sociabilidad cultural e intelectual, como sociedades artísticas, gremios y corporaciones. Mientras que, en Latinoamérica, la educación musical empezó a ser disputada por sociedades artísticas, academias o escuelas particulares; las que se vieron fortalecidas con la llegada de músicos extranjeros (alemanes, franceses e italianos), la formación de músicos locales en el viejo continente, el desarrollo de redes intelectuales regionales y el arribo de organizaciones artísticas.

En ambos continentes, los esfuerzos gubernamentales por institucionalizar la educación musical se concretaron con la creación de espacios de sociabilidad que dieron lugar a la fundación de conservatorios nacionales financiados por el Es-

¹⁰ Ma. Cecilia Jorquera considera que desde finales del medioevo la educación dejó de ser patrimonio exclusivo de la formación religiosa, pero es en el Renacimiento cuando la educación musical se distancia de la iglesia para dar énfasis a la música práctica por sobre la especulativa o teórica. La Reforma permitió que se incluyera la educación musical para personas de entre los 8 a los 18 años en los países luteranos, donde se le asignó el poder de disciplinar las pasiones y por eso se le incluía en la formación escolar. María Cecilia Jorquera Jaramillo. “Educación Musical: Apuntes para su comprensión a partir del origen de la disciplina”, *Revista de investigación en la Escuela*, n.º 58 (2006): 70.

¹¹ Ma. Ángeles Sarget propone que, con el menor protagonismo de las capillas, su importancia la tomaron los salones de la nobleza, la corte, los teatros y las salas de concierto. En estos lugares, la música de cámara, las sinfonías, las óperas y las zarzuelas fueron los géneros más recurrentes. María Ángeles Sarget Ros. “Perspectiva histórica de la educación musical”, *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 15 (2000): 124- 5.

tado. Así ocurrió en la mayoría de países latinoamericanos donde las sociedades filarmónicas se fusionaron, desaparecieron¹² o se convirtieron en conservatorios.¹³ De esta manera, durante los primeros años del siglo XX, los conservatorios se transformaron en actores del panorama educativo musical de la región,¹⁴ compartieron la escena con organizaciones artísticas-musicales privadas¹⁵ y otras adscritas al clero o los militares.¹⁶

En Ecuador, desde mediados del siglo XIX se constata la existencia de espacios de sociabilidad artística, como la Sociedad Musical de Alejandro Sejers (1840-1847), la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia (1847-1858), la Sociedad Filantrópica del Guayas (1850-1859, 1874 hasta nuestros días), la Sociedad Filarmónica Estudiantina Ecuatoriana que luego fue otra Sociedad Filarmónica Santa Cecilia (1891-1899), además de las escuelas de artes y oficios de distintas ciudades que llegaron a tener sus bandas musicales.¹⁷ Empero, fue el primer Conservatorio Nacional de

Música en Quito (1870-1877) el antecedente clave para entender la inestabilidad educativa musical del país y su dependencia de los recursos estatales, condicionados por la comprensión que cada gobierno tenía sobre los fines de la educación musical.

El primer Conservatorio Nacional de Música en Quito

En la segunda mitad del siglo XIX, la educación pública fue un pilar fundamental para la integración del país con miras a la constitución de la ‘nación’ católica, impulsada por el gobierno de García Moreno para formar ciudadanos imbuidos de virtudes morales que contribuyeran a la construcción de una identidad nacional, católica y moderna.¹⁸ El ministro de instrucción pública de la época, por ejemplo, aseguraba que el sistema educativo planteado por el régimen era capaz de ubicar a los pueblos locales a la misma altura de los más ‘civilizados’, dando apertura a la inteligencia y el estudio de nuevas fuentes de saber, que ensancharían el limitado círculo al que anteriormente se encontraban reducidas las ciencias en el país.¹⁹

El camino propuesto para alcanzar este objetivo fue buscar las comunidades religiosas que el régimen consideraba más apropiadas para asumir el ramo educativo correspondiente. Desde Francia llegaron los Hermanos Cristianos a asumir la educación primaria masculina y las Hermanas de los Sagrados Corazones para realizar lo

12 En Costa Rica, la Escuela Nacional de Música, fundada en 1890, desapareció en 1894 por la cancelación del subsidio gubernamental. Lo propio pasó con el Conservatorio Nacional de Quito fundado en 1870. Rossi Godoy Estévez. “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)” (tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016).

13 En Colombia, la Sociedad Filarmónica —fundada por el venezolano Nicolás Quevedo Rachadell y el inglés Henry Price— fue el primer paso para la fundación de la Academia Nacional de Música a cargo de Jorge W. Price, que en 1909 se transformó en el Conservatorio Nacional de Bogotá, algo similar a lo acontecido en Chile y México. Marie-Claire Beltrando-Patier. *Historia de la Música* (España: Espasa Calpe, 2001): 1059. Miranda y Tello, *La música en Latinoamérica*, 58.

14 El Conservatorio Nacional de Música de Panamá y el de Uruguay se establecieron en 1904, el de Argentina en 1924, el de Perú en 1946 y el de Puerto Rico en 1959. Miranda y Tello, *La música en Latinoamérica*, 57.

15 En Venezuela, el primer conservatorio se estableció en 1850 como sección anexa a la Academia de Bellas Artes, lo mismo ocurrió en El Salvador, donde la Escuela Nacional de Música se fundó en 1930. *Ibíd.*, 57.

16 En Bolivia, el Conservatorio Nacional se fundó en 1907. En Paraguay, gran parte del protagonismo en la enseñanza musical siglo XIX lo tuvo la Escuela de Jóvenes Aprendices de Música Militar. *Ibíd.*, 56-7.

17 Juan Agustín Guerrero. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984).

18 RoseMarie Terán Najas. “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador: (1821-1921)” (tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2015): 86.

19 Francisco Javier León. *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1871* (Quito: Imprenta Nacional, 1871): 23.

propio con la población femenina; los Jesuitas se hicieron cargo de los colegios secundarios nacionales y abrieron la Escuela Politécnica con religiosos traídos desde Alemania. Para el desarrollo de la Escuela de Artes y Oficios, la administración central miró la experiencia de los protectorados católicos en los Estados Unidos y convocó a los Hermanos Cristianos, a la par que pidió a Italia artistas distinguidos para formar la Academia de Bellas Artes.²⁰

Contrario a la importancia que García Moreno reconocía en la religión católica para la educación de los ciudadanos, desde su creación, el primer Conservatorio Nacional de Música en Quito (CNM) se instaló como un espacio educativo parcialmente secularizado. El decreto oficial de creación, emitido el 28 de febrero de 1870, subrayaba «la decadencia de la música sagrada y profana en la República»²¹ y dentro del pensum de estudios incluyó la enseñanza de catecismo para el cultivo de la moral en los escolares; sin embargo, el peso de las materias de instrumentación simultánea, acompañamiento, composición e improvisación, muestra el énfasis que la institución dio a la creación de músicos de orquesta con capacidad de creación.

Juan Maiguashca considera que el proyecto garciano conjuga lo tradicional y lo moderno para impulsar el cambio sociopolítico en una dirección modernizante.²² Ubicar en ese esquema la fundación del Conservatorio permite valorar la importancia que

tuvo el proyecto musical en la ‘modernidad católica’, comprendiendo a la secularización musical de la institución como una apuesta por el desarrollo cultural del país, más allá de los espacios religiosos. Cabe recordar que, durante el régimen garciano, se oficializó un conjunto de símbolos patrios (bandera e himno) como aglutinadores de una ‘comunidad’ imaginada única, por lo que no fue extraño el nombramiento del compositor del Himno Nacional —el músico corso Antonio Neumane— como primer director del CNM.

Los informes de instrucción pública (1873-1875) registran una planta docente compuesta por músicos nacionales y extranjeros. Los ecuatorianos tenían experiencia previa en procesos educativos locales, la mayoría mantenía vínculos con la Iglesia, las bandas militares o las sociedades artísticas. De estas conexiones se nutrió Juan Agustín Guerrero quien, tras la muerte del director Neumane (1871) y mientras el agente consular en Francia buscaba una nueva autoridad,²³ dirigió el establecimiento por un año.

La búsqueda advierte que posiblemente el gobierno miraba al Conservatorio de París como el referente. Sin embargo, las condiciones financieras no le permitieron replicar el modelo²⁴ y el gobierno complementó las contrataciones docentes con músicos italianos vinculados a instituciones o compañías artísticas en

20 Mireya Salgado y Carmen Corbalán de Celis. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de Inicios del Siglo XX* (Quito: Instituto de la Ciudad, 2012): 21.

21 El Nacional, “Sección del Interior”, *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

22 Juan Maiguashca. “El Proyecto Garciano de Modernidad Católica Republicana en Ecuador, 1830-1875”, en *La mirada esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*, ed. Martha Irurozqui (Madrid: Congreso Superior de Investigaciones Científicas, 2005): 233-259.

23 León, *Exposición del Ministro...*, 33.

24 El Conservatorio de París entonces abrazaba la enseñanza de danza, declamación, teatro y esgrima, por lo que parece que el modelo de conservatorio que tomó el proyecto de García Moreno —pese a la referencia— se acercó más a la educación de los conservatorios italianos, con la salvedad de que en el Conservatorio de 1870 estuvieron ausentes las materias teóricas (literatura, historia de la música o estética). Violeta Hemsy de Gainza. “La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX”, *Revista de música Doce notas. Monográfico Educación*, n.º 3 (1999): 124-5.

territorio americano.²⁵ Ese fue el caso de: Francisco Rosa (director),²⁶ Antonio Casarotto, Pedro Traversari Branzanti,²⁷ Vicente Antinori y Fabio de Petris, empleados en 1872.

Pese a la injerencia mundial del modelo de conservatorio francés, la primera experiencia ecuatoriana muestra lo determinantes que fueron las condiciones económicas del gobierno y la dinámica cultural del país al crear su versión propia de Conservatorio. Adicionalmente, la contratación de músicos extranjeros residentes en Guayaquil evidencia que —por su condición de puerto, conectividad regional y riqueza económica— esta ciudad era más atractiva para la migración extranjera y el tránsito de compañías artísticas internacionales que Quito, capital de la República.

El CNM pretendía proyectarse como una institución educativa nacional, moderna e integradora que permitía el acceso de alumnos basa-

dos en sus aptitudes y no por su origen. Según el decreto de 1870, la educación brindada buscaba apoyar a los estudiantes de provincias distantes y, entre ellos, a los más pobres. La instrucción impartida era gratuita y se dirigía —al menos en el discurso— a todo ecuatoriano bautizado que encajara en el rango de edad establecido y demostrara aptitudes artísticas en las evaluaciones privadas semestrales y en los conciertos públicos anuales.²⁸

Aún no es posible indicar el número exacto de estudiantes que durante los 7 años de existencia se formaron en el CNM. Los informes ministeriales (1873-1875) marcan un promedio de 52 o 53 escolares anuales, cupo condicionado por el número de instrumentos. Dentro de esta población, es reveladora la presencia numérica de alumnos militares, evidenciando la cercanía entre el establecimiento y las bandas del ejército.

La educación musical del CNM se regía por criterios similares a los aplicados en otras instituciones de la época, donde era importante la separación espacial de hombres y mujeres para proteger su moral. Si bien, la formación musical del Conservatorio estaba dirigida a educandos de ambos sexos, las clases se dictaban separadas y las mujeres eran excluidas de varias de ellas.

Las nóminas de 1873 y 1875 muestran que todos los docentes eran hombres, en contraste con las 8 alumnas mujeres que estudiaban solfeo, canto, armonía y piano. Adicionalmente, como requisito exclusivo para mujeres, las aspirantes debían entregar una

25 Entonces la relación con Perú estaba marcada por el «pacto de alianza celebrado en 1886 para defender los intereses y honor americanos de las injustificables pretensiones y ultrajes del Gobierno de Isabel II», lo que generó un ambiente de tranquilidad fronteriza y permitió el desplazamiento de extranjeros «superiores», «capaces de hacer progresar al país, importando y enseñando a los ecuatorianos las artes y ciencias». Eso aumentó el flujo de compañías teatrales, que tras la unificación de Italia y la crisis empezaron a migrar a América para buscar oportunidades. Ese fue el caso de Francisco Rosa, Vicente Antinori y Pedro Traversari, que antes de ser contratados para el Conservatorio ejercían sus actividades en Perú y, tras el ajuste presupuestario (1876), se trasladaron a otros países andinos. Rosa regresó a Perú, mientras Petris y Traversari se mudaron a Chile y se unieron a la Sociedad de Música Clásica. Chiara Pagnotta. *Situando los márgenes de la Nación. Los italianos en Ecuador (siglos XIX-XX)* (Quito: Abya Yala, 2016): 72-5. John L. Walker. «Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: su travesía e influencia», *El Diablo Ocioso. Revista Musical Ecuatoriana EDO*, n.º 7 (agosto-octubre 2010): 79-81.

26 Según el contrato firmado el 11 de septiembre de 1872 con el gobernador del Guayas, Francisco Rosa residía en Guayaquil. Su sueldo anual sería de 4 000 pesos y tendría vacaciones de un mes en agosto. Francisco Javier León. *Exposición del Ministro del Interior y Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873* (Quito: Imprenta Nacional, 1873), s/r.

27 Según el contrato conjunto del 11 de noviembre de 1872, Pedro Traversari Branzanti asumió la enseñanza de flauta y Antonio Casarotto la de trombón en el CNM y en las bandas militares. El sueldo de cada uno fue de 140 pesos mensuales. *Ibíd.*

28 El rango de edad aceptado era de 10 a 22 años. Quien sobrepasara esa edad sería admitido si el director consideraba que tenía aptitudes sobresalientes o si necesitaba máximo 2 años para completar su instrucción musical. El Nacional, «Sección del Interior», *El Nacional. Periódico Oficial*, 2 de marzo de 1870, 1.

promesa firmada por la madre, tutora o abuela, que las comprometía al pago de diez pesos de multa por falta a las lecciones diarias.²⁹ Queda por investigar las razones para la ausencia de mujeres como profesoras, entre las posibles explicaciones se puede plantear la no visibilizada participación femenina en espacios de sociabilidad o de formación artística y las limitadas posibilidades para ejercer como docentes de música en otros sitios de instrucción formal.

A pesar del reconocimiento social de la institución y las participaciones reseñadas en la prensa, en 1876, el presidente Borrero derogó el decreto de creación del CNM con la intención de modificar su funcionamiento.³⁰ Entre los cambios más importantes estuvieron: la introducción de una clase preparatoria para estudiantes nuevos, la limitación de funciones al director y los recortes presupuestarios. La disminución de honorarios de todos los profesores produjo que los extranjeros decidieran renunciar a su cargo. Con la salida de varios docentes y el desalojo del edificio, la crisis del lugar se profundizó; los intentos de los miembros por sostener el proceso educativo fueron insuficientes y el Conservatorio cerró en 1877.

La educación musical en el proyecto liberal

Desde la herencia no reconocida del progresismo y la política educativa garciana, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX «la escuela era la base de la regeneración política y social».³¹ Así lo muestran los informes de instrucción pública y la clasificación de los establecimientos

de enseñanza,³² donde se observa las formas en las que el proyecto liberal radical fragmentaba la población a partir del pensum de estudio y la ubicación espacial de los centros educativos.³³

El discurso de igualdad y democracia, latente en la historiografía de la Revolución Liberal, que la muestra como una trayectoria que «se inicia con un espíritu nuevo, del progreso y la modernidad, y con los ojos puestos en las sociedades europeas consideradas como civilizadas»,³⁴ no manifiesta la clasificación sistémica que desde el Estado se dio a la población, pues, a decir de Luis A. Martínez, ministro de instrucción pública y precursor de la Escuela de Bellas Artes:

El Estado en su deber de dar enseñanza debe procurar que se la adapte á las primeras necesidades del país, sin cerrar, por esto, la puerta al *progreso indefinido* de quien tenga aptitudes para seguirlo; pero *no impulsar inmoderadamente a las clases trabajadoras para que con nociones de conocimientos mal digeridos, que no se conforman con su condición busquen fuera del campo*, al que debemos dedicar gran parte de nuestras energías, una esfera de acción mayor é inadaptable á sus fuerzas [*sic*]³⁵ (énfasis añadido).

Dentro del sistema educativo de los gobiernos liberales, cada ramo de-

29 *Ibíd.*

30 *El Nacional*, "Instrucción Pública", *El Nacional. Periódico Oficial*, 19 de agosto de 1876, 1.

31 Terán Najas, "La escolarización de...", 168.

32 *Ley de Instrucción Pública*, Registro Oficial 404 y 405, 6 de julio de 1897, art. 12 y 33.

33 Terán Najas, "La escolarización de...", 188-9.

34 Martha Moscoso. "Familia y sociedad en el Período Liberal", en *El Ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, comp. Sonia Fernández Rueda (Quito: Corporación Editora Nacional, 2008): 73.

35 Luis A. Martínez. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1904): XVIII- XIX.

bía cumplir con la finalidad de impartir los conocimientos que el gobierno consideraba necesarios «a fin de dar á los alumnos, solamente los conocimientos que les sean indispensables para el medio en que viven y han de continuar viviendo [sic]».³⁶ Cada centro o acción educativa debía desempeñar un papel específico, las escuelas de artes y oficios debían «ofrecer apoyo eficaz á la clase desvalida [sic]»³⁷ o «verificar una educación salvadora en los obreros»;³⁸ la educación a los indígenas servía para «regenerar la sociedad, aumentar el número de ciudadanos útiles en más de ochocientos mil, multiplicar prodigiosamente los elementos de progreso»;³⁹ la inclusión de las mujeres en un establecimiento de enseñanza industrial le daría «una profesión con la que pueda ganarse honradamente la vida»⁴⁰ o «proporcionar una industria fácil y lucrativa á las niñas pobres [sic]».⁴¹ Entonces, cabe preguntarnos ¿cuál era el rol demandado al Conservatorio?

La segunda fundación del Conservatorio Nacional de Música

A inicios del siglo XX, el presidente Eloy Alfaro consideraba su responsabilidad el velar, desarrollar y engrandecer la instrucción pública, incluyendo el cultivo de las Bellas Artes como una posibilidad de apertura a la actividad humana y preparación hacia el por-

venir. Para alcanzar este horizonte, se preveía la instauración de academias y el 26 de abril de 1900 se decretó la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Quito.⁴² El gobierno liberal reconocía en la música un amplio potencial artístico, moral y educativo para las buenas costumbres, de modo que la instrucción musical formal impulsaría las habilidades artísticas de los ecuatorianos y evitaría que se «guardaran incultas por más tiempo».⁴³

Para iniciar esta misión, el régimen reclutó en Chile a los profesores: Enrique Marconi, Pedro Traversari Branzanti, Pedro Traversari Salazar y Clementina Marconi (hija de Enrique Marconi).⁴⁴ La documentación revisada no permite identificar razones específicas de contratación de estos músicos de origen italiano, residentes en Chile; una posible respuesta podría inferirse de la cercanía geopolítica entre ambas naciones tras la Guerra del Pacífico (1879-1883), de la

42 Eloy Alfaro. "Decreto de Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación", 26 de abril de 1900. AMRE, Fondo Presidencia, T. 1. 1. 2, f. 20-1. Se estableció el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y pese a los intentos por potencializar la declamación, en la práctica, la institución se centró en la música. En 1905 se suprimió la rama de declamación, de ahí que, en adelante, se utilice la sigla CNM para aludir al Conservatorio de Quito.

43 Peralta, *Informe del Ministro...*, 15. Conservatorio Nacional de Música y Declamación. *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación* (Quito: Imprenta Nacional, 1900): 5.

44 El contrato colectivo firmado el 3 de enero de 1900 reconocía por gastos de viaje el pago de s/. 243,23 sures y un pago por viáticos de s/. 60,80. Enrique Marconi (director) tendría un sueldo de s/. 3000 sures anuales y sus clases serían: armonía, composición, piano y canto superior, estética y filosofía del arte y conjunto coral e instrumental con al menos 18 horas semanales. En caso de no existir alumnos en los cursos superiores, debía impartir teoría, violoncelo, contrabajo y órgano. El subdirector, con sueldo de s/. 2000 sures anuales, fue Pedro P. Traversari S., quien impartiría el curso completo de teoría y solfeo, y los dos primeros cursos de historia de la música, con un total de 16 horas semanales. Bajo su responsabilidad estarían también la contabilidad, biblioteca y el archivo institucional. Pedro P. Traversari B., como profesor de instrumentos de madera, tenía clases 8 horas semanales y Clementina Marconi, profesora de piano y canto inferior con al menos 8 horas semanales, con un sueldo de s/. 720 sures anuales. José Peralta al Ministro de Hacienda, Quito, 14 de abril de 1900. ANE, Fondo Ministerio de Instrucción Pública 1900-1901, Caja 843, Tomo 1419, f. 153.

36 Énfasis añadido. *Ibíd.*, XVIII.

37 Énfasis añadido. José Peralta. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1901* (Quito: Imprenta Nacional, 1901): 17.

38 Énfasis añadido. José Peralta. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900): XXI.

39 Énfasis añadido. *Ibíd.*, IX.

40 Aurelio E. P. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1899* (Quito, Imprenta de la Universidad Central, 1899): IX.

41 Peralta, *Informe del Ministro...*, XVIII-XIX.

que vino la alianza/cooperación para la reforma del ejército y la transformación del sistema escolar ecuatoriano.⁴⁵

La reputación que entonces tenía el Conservatorio de Santiago pudo incidir en la decisión, pues contaba con una amplia planta docente y sus aprendices formaban parte de la escena musical como artistas de teatros, iglesias, escuelas, bandas militares o ejercían su profesión en otros países.⁴⁶ El prestigio del Conservatorio chileno tuvo su contraparte en la actitud de las élites y su necesidad de consumo de espectáculos artísticos de procedencia extranjera. Al respecto, John L. Walker identifica dos significados en la llegada de las compañías italianas: el anhelo de los habitantes locales por tener una experiencia operística genuina y la importancia que daba la presencia de artistas extranjeros a las ciudades alejadas de la corriente musical principal.⁴⁷ Estos sucesos desarrollaron una lógica de consumo cultural que demandó más presentaciones de compañías foráneas, incluso motivando a varios artistas a que trasladaran sus residencias a países latinoamericanos.

La aceptación de estas expresiones culturales en la región fue de la mano del consumo material de bienes importados

porque «las capas superiores se esforzaban por marcar su diferencia al adoptar todo lo europeo, lo francés e inglés».⁴⁸

La vestimenta y el adorno personal fueron muestras simbólicas de estatus, de la misma manera que lo fueron prácticas culturales como la asistencia al teatro, la adquisición de un palco, la posesión de libros, la compra de un piano o la suscripción a sociedades artísticas que difundían las obras de moda. En esa atmósfera, el trabajo de las autoridades inició con la elaboración del Reglamento del CNM, teniendo de referencia los documentos de las instituciones europeas pares y adaptándolas al carácter del país.⁴⁹

El decreto de Alfaro creó un conservatorio de música que —a decir de Domingo Brescia (tercer director)— expresa «el evidente propósito de imitar al Conservatorio de París» pero,⁵⁰ en la práctica, su estructura⁵¹ y aplicación estuvieron más cercanos a la experiencia musical chilena⁵² y al Conservatorio cerrado en

48 Arnold J. Bauer. *Somos lo que compramos. Historia de la Cultura Material en América Latina* (México: Taurus, 2002): 205.

49 Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 11 de mayo de 1900. Libro de Notas 1, f. 1. ACNM.

50 Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 21 de septiembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 339. ACNM.

51 El Conservatorio estaba separado por secciones: hombres y mujeres. La distribución de enseñanza era: I. Piano, armonía y órgano. II. Canto. III. Instrumentos de cuerda de arco. IV. Instrumentos de viento de madera. V. Instrumentos de viento de metal y percusión. VI. Teoría, solfeo, armonía, composición e Historia de la Música. VII. Conjunto coral. VIII. Conjunto instrumental. IX. Declamación e idiomas. Las clases conservarían el siguiente orden: piano superior, armonía y órgano. Canto superior —curso completo para hombres—. Piano —curso medio—. Piano y canto —inferior para señoritas—. Piano —curso inferior— para hombres. Violín y viola. Violoncelo y contrabajo. Instrumentos de viento de madera. Instrumentos de viento de metal y de percusión. Armonía y composición. Teoría y solfeo. Historia de la música. Eloy Alfaro. “Decreto de Creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación”, 26 de abril de 1900. AMRE, Fondo Presidencia, T. 1. 1. 2, f. 20-21.

52 Fernando García Arancibia. “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”, *Revista Musical Chilena*, n.º 175 (enero-junio, 1991): 48. La conexión cultural con Chile recogió también las experiencias previas de movilidad y redes entre los músicos del siglo XIX. Llama la atención que una de las obras compuestas por Domingo Brescia (director del CNM entre 1905 y 1911) y analizada por García Arancibia cuente con una dedicatoria a

45 Nancy Yáñez propone que el gobierno contactó a los Traversari mediante el Cnel. Nicolás López y les solicitó información sobre las gestiones y planes a realizarse para la reapertura del Conservatorio. La autora señala que, a la par, el país negociaba con el gobierno chileno para la venida de una misión militar y esa fue la oportunidad de asistencia de una delegación en beneficio de la cultural. En los archivos revisados hasta el momento no ha sido posible confirmar esta aseveración. Sin embargo, por la coyuntura política y el vínculo previo establecido por Traversari (padre) con el país y las instancias militares, es muy probable que el proceso haya sido según lo indicado. Nancy Yáñez. *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005): 61.

46 En Chile, el Conservatorio fue fundado en 1850 con antecedentes en la Escuela de la Cofradía del Santo Sepulcro. Luis Sandoval indica que, para 1899, las materias impartidas, eran: armonía y contrapunto, teoría, canto, piano superior y elemental, órgano, violín y viola, violoncelo, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, instrumentos de cobre, italiano, francés, historia de la música, aritmética, dibujo y escritura musical, declamación, y conjunto vocal y musical. Luis Sandoval. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación «1849 á 1911»* (Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911): 18.

47 Walker, “Los músicos italianos...”.

1877. A diferencia del Conservatorio decimonónico, que solicitaba como requisito de ingreso ser bautizado, el CNM de 1900 recibía aspirantes letrados que cumplían con los requisitos de edad y superaban las pruebas de aptitud inicial. Ambas escuelas gratuitas centraron su atención en la educación de músicos de orquesta, banda, pianistas y cantantes; sin embargo, la presencia de mujeres (estudiantes y profesoras) fue mayor a inicios del siglo XX.



Figura 1. Estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, circa 1905. Fuente: Archivo Museo Nacional del Ecuador.

El Conservatorio ante las demandas estatales

En su análisis sobre la configuración de las naciones en América Latina, Ricaurte Soler afirma que —desde su creación— el Estado siempre intentó cumplir una función de agente activo, buscando las maneras de ejercer

su amigo Fabio de Petris (profesor del CNM entre 1872 y 1876), lo que dejaría ver el rastro de un movimiento musical regional más sólido y cercano de lo que se ha podido imaginar. Quizá los músicos italianos entonces ubicados en Perú, Chile y Ecuador mantenían relaciones de cercanía e incluso de fraternidad.

coerción sobre su población y lograr la homogeneidad social. Para el autor, la actividad de un Estado en proceso de constitución nacional se desempeñaba en dos instancias: la primera consistía en la identificación de los habitantes en el territorio como parte de su país frente a los otros y la segunda era la búsqueda de reconocimiento como país en el escenario internacional.⁵³

A inicios del siglo XX, el Estado ecuatoriano seguía trabajando en esas dimensiones y la música le brindaba la posibilidad de contribuir a la consolidación de la nación en ambos espacios. A nivel interno, la música fue un elemento central dentro del control de las bandas del ejército y la instrucción pública; a la par que, la formación impartida en el Conservatorio albergaba el anhelo de ampliación de repertorios patrios y la creación de músicos u obras que se convertirían en cartas de presentación de un país ‘civilizado y moderno’ ante sus pares.⁵⁴

Los estudios sobre el ejército de la época y los informes ministeriales manifiestan el interés de los gobiernos liberales por impartir regularmente instrucción militar y gimnástica en colegios masculinos, donde «es un deber sagrado mantener en la juventud vivo y disciplinado el espíritu de civismo para cuando la patria lo reclame».⁵⁵ Esta práctica estuvo acompañada de una campaña simbólica para la generación de una identidad territorial, forjada desde el uso de mapas, la creación de un sentimiento patriótico en las

53 Ricaurte Soler. *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la independencia a la emergencia del Imperialismo* (México, Siglo XXI: 1980): 16, 25- 6.

54 Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 1906. Libro de Notas 1, f. 407-415. ACNM.

55 J. Román. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. a la Convención Nacional de 1906* (Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1906), VII. Jorge Martínez Bucheli. “La Primera Misión Militar Chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano, 1899-1905” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017).

escuelas, la difusión de símbolos patrios o el juramento a la bandera.

En el ámbito de la educación pública, el Estado liberal buscó comprometer a los profesores del CNM con otros espacios y prácticas de enseñanza. Según el contrato colectivo, firmado por Enrique Marconi, Pedro Traversari Salazar y Pedro Traversari Branzanti, ellos debían complementar su labor educativa con la contribución de su biblioteca personal o su colección de instrumentos (Traversari Salazar), en préstamo, por el periodo de duración de su contrato con la institución. Adicionalmente, se esperaba que Clementina Marconi completara su labor docente al impartir clases de música e italiano, en caso de que se establecieran colegios laicos estatales para señoritas, y que Traversari Salazar ocupara la clase de música en el Instituto Mejía u otro establecimiento que el gobierno dispusiera.⁵⁶

La participación de los funcionarios en instituciones de educación de la ciudad coincidía con la idea de que la música contribuía al ‘mejoramiento’ moral, social y cultural de la población, visión compartida por el Estado y el director Enrique Marconi.⁵⁷ De ahí que, varios miembros del Conservatorio adoptaron la docencia como carrera complementaria a su actividad artística. Ese fue el caso de Nicolás A. Guerra, quien trabajó como profesor de música en el Instituto Normal de Señoritas⁵⁸ o Sixto M. Durán, quien antes de ejercer como director del CNM, lo fue en la Escuela de Artes y Oficios. La injerencia de los miembros del Conservatorio en los espacios educativos no se dio solo en los salones de clase, sino que Traversari Salazar debió

presentar al gobierno un texto de teoría musical, acompañado de una colección de cantos escolares y populares para el uso de los alumnos del Conservatorio y de los colegios locales.⁵⁹

Los integrantes del establecimiento también intervinieron en las bandas militares, instituciones que se presentaron como alternativas laborales y culturales para los músicos que —a través de su educación con fines profesionales— recibían los conocimientos considerados necesarios del saber musical de la época. Ejemplos de esta relación fueron: la designación del Supremo Gobierno para que el director del CNM actuara como miembro del jurado calificador del Concurso de Bandas Militares del 24 de mayo de 1904,⁶⁰ los requerimientos para que las bandas realizaran la retreta previa a los conciertos desarrollados por el Conservatorio en el Teatro Sucre⁶¹ o la presencia de miembros del cuerpo militar como alumnos del centro educativo.⁶²

Históricamente, las bandas militares fueron símbolos de poder de los Estados y su capacidad bélica. Por eso, a partir del siglo XIX, las bandas de guerra de América Latina adoptaron la forma de bandas de armonía, basándose en el modelo de escuela militar francesa; cambiaron con el tiempo y se volvieron musicalmente más complejas al incluir otros instrumentos o ampliar su repertorio.⁶³ Este suceso aconteció también en Chile y Argentina, don-

56 Peralta, *Informe del Ministro...*, XLII-XLIV.

57 Enrique Marconi al Gobernador de la Provincia, 23 de junio de 1902. Libro de Notas 1, f. 127-8. ACNM.

58 A. Reyes V. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, etc. presenta a la Nación en 1911* (Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911): 35.

59 Peralta, *Informe del Ministro...*, XLII-XLIV.

60 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 4 de mayo de 1904. Libro de Notas 1, f. 244. ACNM.

61 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 17 de mayo de 1904. Libro de Notas 1, f. 245. ACNM.

62 El director Brescia emitió una carta de recomendación para que el Sgto. Antonio Suárez, antiguo alumno del CNM y miembro del Batallón Guardia de Honor, fuera ascendido por el vicepresidente de la República a subteniente de ejército. Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 5 de mayo de 1905. Libro de Notas 1, f. 320. ACNM.

63 Mario Godoy Aguirre. *Breve historia de la música del Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 2005): 220.

de las agrupaciones pasaron del campo de batalla a la dinámica urbana mediante retretas o como partícipes de las celebraciones patrias.⁶⁴ Para el caso ecuatoriano, Juan Mullo sostiene que —a diferencia del piano, como instrumento aristocrático— las bandas fueron identificándose paulatinamente con el proceso político alfarista, creando aires marciales, himnos, marchas, entre otras melodías alusivas al régimen.⁶⁵



Figura 2. Estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, circa 1905. Fuente: Archivo Museo Nacional del Ecuador.

El Conservatorio y las dinámicas locales

En Quito, la música fue una actividad cotidiana en movimiento constante, donde el Conservatorio y sus autoridades debieron aplicar un conjunto de estrategias para lograr reconocimiento

⁶⁴ Eugenio Pereira Salas. “El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile”, *Revista Musical Chilena*, n.º 12 (1946): 48-9; Diana Fernández Calvo. “La música militar en la Argentina durante la primera mitad del Siglo XIX”, *Diana Fernández Calvo*, s/r.

⁶⁵ Juan Mullo Sandoval. *Cantos Montoneros y Chapullos. Semántica de la canción alfarista* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2015): 42.

social. Investidos del capital simbólico y cultural que les daba ser músicos extranjeros o estudiados en el exterior, las autoridades emitieron certificados y cartas de recomendación para fabricantes de instrumentos u obras de pedagogía musical, actuaron como jurados de concursos y revisores de obras. Por ejemplo, en 1902, Pedro Traversari Salazar otorgó un certificado a Luis López como fabricante de instrumentos de cuerda luego de una «examinación detenida de sus obras», conforme a las exigencias acústicas de los instrumentos, donde se revelaron «superiores a todas las que, hasta hoy, se nos han presentado como fabricadas en el país».⁶⁶

Esta práctica fue fortalecida por el Estado. En 1904, el director Pedro Traversari Salazar fue requerido por el ministro del ramo para juzgar la obra *Arpeggios para piano* de Francisco J. de Castillo,⁶⁷ igual que al año siguiente lo fueron Ulderico Marcelli y Mario de la Torre, delegados por el director Domingo Brescia, para la revisión de la obra *Gramática Musical* de Nicolás Guerra, por solicitud del presidente de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha.⁶⁸ Asimismo, Brescia examinó, en 1906, ocho composiciones participantes en un concurso de música popular organizado por el Consejo Municipal de Ibarra.

⁶⁶ Pedro P. Traversari Salazar sin destinatario específico, 1 de mayo de 1902. Libro de Notas 1, f. 126. ACNM.

⁶⁷ Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 19 de abril de 1904. Libro de Notas 1, f. 236-8. ACNM.

⁶⁸ Domingo Brescia al Presidente de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha, 4 de noviembre de 1905. Libro de Notas 1, f. 352. ACNM. La obra publicada incluye una carta de aprobación del director Brescia. El texto reza así: «Muy Señor mío, he leído detenidamente su obra titulada *Gramática Musical*, y estimo que, por su contenido, puede prestar útiles y buenos servicios á quienes deseen conocer la parte teórica de los elementos de la música, y por lo tanto, creo muy oportuno y de suma utilidad su publicación [sic]». Nicolás Abelardo Guerra. *Gramática Musical* (Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911): 3.

El dictamen de Brescia expresaba que ninguno de los trabajos «resiste á un examen crítico concienzudo por carecer en su totalidad de procedimientos técnicos serios y fundados en las leyes estéticas que sirven de base á las producciones de los músicos de nuestra época [sic]». ⁶⁹ Esta apreciación estipula que los ejes de su análisis eran sostenidos desde conocimientos técnicos y estéticos, que le ubicaban en una posición superior —como juez y conocedor— de un universo sonoro que sobrepasaba las «manifestaciones espontáneas de un arte rudimentario y exclusivamente popular» de las melodías participantes. Por eso, ante la incapacidad de que las canciones se adapten a los criterios estéticos, él debió acudir al sentimiento de «indulgencia» para clasificar las obras desde las «menos incorrectas». ⁷⁰

Durante el siglo XIX, Juan Agustín Guerrero contribuyó a la definición de ‘bellas artes’ como espacio de conocimiento de las «reglas músicas» que regían a la música, considerada como «un fuego sagrado» que permitía distinguir a los «músicos» de los «ejecutantes», ⁷¹ visión que más tarde se complejizaría para separar la música popular de la académica. Las expresiones vertidas por Guerrero se acercan a los comentarios realizados por Brescia, plasmando la ubicación jerárquica que ambos daban a los conocimientos impartidos por el centro especializado. A propósito, Trinidad Pérez localiza en el siglo XVIII europeo el fortalecimiento de la categoría ‘bellas artes’ como un mecanismo para la diferenciación entre artes espirituales, artes liberales, ciencias, artes manuales, obras artesanales, actividades mecánicas o industriales. Para la historiadora,

⁶⁹ Domingo Brescia al Presidente del M. I. C. M. Ibarra, 26 de diciembre de 1906. Libro de Notas 1, f. 462-3. ACNM.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ Guerrero, *La música ecuatoriana...*, 15.

[...] durante la conformación de las nuevas repúblicas latinoamericanas, los líderes políticos e intelectuales buscaron construir las condiciones sociales, económicas e intelectuales que hicieran posible el desarrollo de tal sistema moderno de las artes a nivel local. ⁷²

En ese esquema, la enseñanza de materias teóricas —estética e historia del arte— muestra la concepción moderna de Conservatorio que entró en vigencia a inicios del siglo XX, donde la música como «la más bella entre las Artes Bellas» ⁷³ encontró un lugar dedicado exclusivamente para su estudio, desde donde se intentaba irradiar conocimientos, valores y visiones de la música a otros escenarios. Por ejemplo, entre 1900 y 1903, las bandas del ejército con residencia en Quito estuvieron bajo vigilancia de Pedro Traversari Branzanti, quien se convirtió en director general de bandas y fue responsable de supervisar la enseñanza dada por profesores particulares a cada una, al tiempo que debía dirigir por lo menos cuatro grandes festivales al año. ⁷⁴

Traversari Branzanti también facilitó «una numerosísima colección de novedades musicales, óperas modernas y diferentes composiciones de las más apreciadas en Europa» ⁷⁵ para, con su copia, enriquecer el repertorio de las bandas. En efecto, se sirvió de sus contactos con la Fábrica Ricordi y se convirtió en el filtro para adoptar una obra u otra en los repertorios marciales. Contrario a la puesta en escena de los géneros musica-

⁷² Trinidad Pérez. “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012): 87, 160.

⁷³ Domingo Brescia al Ministro de Instrucción Pública, 7 de diciembre de 1907. Libro de Notas 2, f. 102-7. ACNM.

⁷⁴ Peralta, *Informe del Ministro...*, XLII-XLIV.

⁷⁵ *Ibíd.*

les mestizos, afroamericanos o indígenas (que hoy se catalogan como ‘música ecuatoriana’ o ‘música nacional’), Traversari Branzanti, consideraba:

Indispensable otra orden para que los instructores ó jefes particulares de cada banda no puedan formar un programa sin previa revisión y consentimiento mío; sucede a veces que se presentan en una retreta con piezas que no las ejecutan debidamente por falta de ensayos y con otras que hacen perder la disciplina, seriedad ó reputación de una banda militar, esto es la ejecución de pasillos, tonos, san juanes ú otras músicas triviales. [sic]⁷⁶

Apelando a la disciplina militar, Traversari Branzanti solicitó al comandante general de armas y al ministro de guerra que en las retretas se prohíba la ejecución de esas piezas «triviales» y se formalicen las tocadas y llamadas, para evitar el suceso frecuente de que luego de una retreta, las bandas

[...] regresan á sus respectivos cuarteles y ahí frente á la puerta de él, la banda se pone a ejecutar una sucesión tan variada de tales pasillos, tonos, etc. que forma una algarabía espantosa aplaudida por el bajo pueblo [sic].⁷⁷

La incomodidad evidencia que, contrario a las expectativas del Conservatorio de convertirse en la voz autorizada del repertorio sonoro en escuelas y bandas militares, la dinámica musical en la ciudad era, no solo más variada, sino que seguía practicándose en una diversidad de espacios que estaban fuera de su control.

Las valoraciones expresadas sobre objetos, obras y ritmos, manifies-

tan el modo en que sistemáticamente el Conservatorio emitió discursos sobre lo que era la música desde un espacio de enunciación que intentaba establecerse dominante al custodiar un saber específico, que conjugaba conocimientos técnicos y estéticos ‘superlativos’ a otros —alocución reproducida por estudiantes y profesores a través de prácticas de legitimación—. La presentación de textos escolares para la revisión de las autoridades, su participación en certámenes donde los directores eran jurados⁷⁸ o su introducción como profesores del CNM para ganar ventaja al competir por un empleo,⁷⁹ reforzaron el imaginario de la institución como un lugar de saberes especializados y le otorgaron una voz ‘profesional’ en un escenario musical con otras voces, donde las iniciativas de las municipalidades y las sociedades artísticas plasman a la música como un elemento apreciado socialmente.

Como institución educativa estatal, regida por el Ministerio de Instrucción Pública, el CNM realizaba anualmente un evento musical de cierre del año lectivo para mostrar los avances de los alumnos. En él participaba la comunidad educativa y se distribuían certificados de reconocimiento a los alumnos aprobados por clase. Así lo muestra el programa de clausura del año 1907-1908, donde se observa que las celebraciones arrancaban con el Himno Nacional y, a medida que se desarrollaban, se incluía la interpretación de obras musicales.⁸⁰

⁷⁸ Los ganadores del concurso organizado en Ibarra (1906) fueron: Virgilio F. Chávez (Obertura “A mi Patria”, “Fantasía para violín” e “Himno” para dos voces con acompañamiento de piano) primer lugar, Segundo Luis Moreno A. (Pasodoble “28 de setiembre”, “tercer centenario” y el vals “Victoria Matilde”) segundo lugar y Yenerlod Malba (“Fantasía” para piano) tercer lugar. Domingo Brescia al Presidente del M. I. C. M. Ibarra, 26 de diciembre de 1906. Libro de Notas 1, f. 462-3. ACNM.

⁷⁹ El Tiempo, “Concurso Musical”, *El Tiempo*, 25 de abril de 1908, 1-2.

⁸⁰ Programa de entrega de premios del año lectivo 1907-1908, s/r. Libros de exámenes 2, f. 57-63. ACNM.

⁷⁶ Pedro P. Traversari al Comandante General de Armas, 31 de enero de 1902. Libro de Notas 1, f. 113-4. ACNM.

⁷⁷ *Ibid.*

La participación del establecimiento como colaborador en los eventos que organizaban la vida cultural de la ciudad fue constante, tal como apunta su inclusión en la agenda de inauguración del Ferrocarril Transandino (1908) o el Concierto Inaugural de la Exposición Nacional (1909). Estos eventos fortalecían la legitimidad del lugar, igual que lo hacía la prohibición a los estudiantes para que tomaran clases privadas con profesores externos, la limitación de participar en eventos sin autorización del director⁸¹ y la publicación de la primera edición oficial del Himno Nacional.

El CNM aspiraba convertirse en la voz autorizada sobre lo que se deseaba fuera la música oficial en el país e intentaba concretar su posición como juez calificador entre lo que era o no, técnica y estéticamente, aceptable en la música. El manejo que las autoridades dieron al Himno Nacional fue una manifestación de ello. Así, ante el requerimiento del himno ecuatoriano para la Exposición Panamericana de Búfalo (1901), las autoridades institucionales manifestaron que no existía una «instrumentación medianamente correcta» de la canción y Traversari Branzanti debió adaptarla para banda completa.

Tras la advertencia de la dirección respecto a que «la mayor parte de los ejemplares para piano y canto están llenos de errores y cambios que alteran las bellezas que encierra el original del autor»,⁸² las correcciones realizadas por Traversari Branzanti y Enrique Marconi fueron adoptadas por el gobierno liberal como versiones oficiales

y enviadas para impresión a la Fábrica Ricordi de Milán.⁸³

A decir de Marconi, la impresión de la «primera edición oficial del Himno Nacional» respondió también a que la «detestable instrumentación» previa del himno lo había dejado sin ejecución en las bandas de música y su interpretación no era generalizada en la sociedad. Por esta razón, su accionar era autoasumido «como un deber patriótico» que le dio a la obra la importancia y popularidad que tenían los himnos nacionales en todos los países.⁸⁴

En gran medida, la participación del CNM en el escenario musical quiteño fue posible gracias al apoyo de los gobiernos centrales. Así se observa en la iniciativa de Pedro Traversari Salazar que, para celebrar el 10 de agosto de 1904, propuso al ministerio de instrucción pública la realización de un «concurso que sea un verdadero certamen igual para todos». De acuerdo a las bases presentadas, los participantes debían componer en el plazo de 20 días una sinfonía de estilo clásico para piano, adaptable para orquesta y destinada a conmemorar a un héroe, presentarla en el Conservatorio, que la pasaría al ministerio.⁸⁵ El concurso no tuvo mayor convocatoria, solo se presentó una obra,⁸⁶ lo que enuncia que, pese a la voluntad de las autoridades y el gobierno, el poder del Conservatorio no fue auto-

81 Conservatorio Nacional de Música y Declamación, *Reglamento del Conservatorio...*, 16.

82 Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 4 de marzo de 1901. Libro de Notas 1, f. 72. ACNM.

83 El tiraje de impresión fue de 1350 ejemplares: 200 ejemplares para piano solo, 150 para banda; y 1000 para piano y canto. Los ejemplares fueron distribuidos entre bandas, instituciones educativas y el CNM los envió a otros conservatorios en el exterior. Enrique Marconi a la Fábrica Ricordi de Milán, 28 de marzo de 1901. Libro de Notas 1, f. 74. ACNM.

84 Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 28 de noviembre de 1901. Libro de Notas 1, f. 99-100. ACNM. Pedro P. Traversari B. y Pedro Pablo Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 22 de noviembre de 1901. Libro de Notas 1, f. 95-7. ACNM.

85 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 7 de julio de 1904. Libro de Notas 1, f. 253-4. ACNM.

86 Pedro P. Traversari Salazar al Ministro de Instrucción Pública, 4 de agosto de 1904. Libro de Notas 1, f. 260. ACNM.

mático sino que debió ganarlo de distintas maneras hasta tener una voz en medio de una realidad musical variopinta, donde la institución convivía con otros músicos, visiones y organizaciones que plantearon alternativas propias.

Uno de estos momentos fue en 1902, cuando el Conservatorio organizó un concierto benéfico en favor de los damnificados por el incendio de Guayaquil; el evento demandó la inversión de 310 sucres de parte del ministerio del ramo, mientras que el monto recaudado y enviado a la Junta de Beneficencia de Guayaquil apenas alcanzó los 315 sucres.⁸⁷ No obstante, la mayor tensión con el Conservatorio provino de la rivalidad con la Sociedad Filarmónica Beethoven.

Según los estatutos de esta Sociedad artístico-musical, su finalidad era «propender al engrandecimiento del arte nacional, creando una escuela sujeta al plan de estudio que acuerde el cuerpo directivo». Con ese fin, los socios activos (músicos) debían pagar 3 sucres de inversión inicial y 2 de cuota mensual, además de asistir a las sesiones, ensayos y conciertos convocados por el presidente del cuerpo directivo.⁸⁸ La tensión entre ambas instituciones dedicadas a la educación musical se dio cuando, en el listado de casi 60 socios fundadores, constaron los nombres de varios exestudiantes y funcionarios del Conservatorio, quienes fueron expulsados por un inci-

dente en la renovación del contrato de Ulderico Marcelli.⁸⁹

Desde el momento de aparición de la Sociedad Filarmónica Beethoven, el Conservatorio debió compartir el protagonismo cultural con la nueva organización privada. No obstante, mientras el CNM y sus autoridades buscaban reconocimiento, las redes de sociabilidad de los miembros ayudaron a que esta Sociedad se vinculara con otras organizaciones artesanales,⁹⁰ difundiera en la prensa sus actividades y participara en todos los eventos patrios o culturales en los que tuvo oportunidad.⁹¹ En este sentido, Segundo Luis Moreno advierte que —a partir de la expulsión de varios miembros en 1907— arrancó una campaña de desprestigio contra Domingo Brescia y el establecimiento, los periódicos atacaron e invisibilizaron permanentemente el quehacer institucional.⁹² Complementa esta visión Luis H. Salgado, quien sostiene que el 11 de agosto de 1911, tras el derrocamiento de Alfaro, «los miembros Beethovenianos se adueñaron del Conservatorio Nacional y consiguieron del ministro de educación pública la cancelación del nombramiento del director, del maestro Domingo Brescia».⁹³

87 Enrique Marconi al Ministro de Instrucción Pública, 19 de julio de 1902 y 3 de noviembre de 1902. Libro de Notas 1, f. 131-132, 163-4. ACNM.

88 Desde fines de 1907, la Sociedad aceptó el ingreso de alumnos letrados que no tenían conocimientos previos de música; esos alumnos podían estudiar un instrumento a su elección, además del designado por los directivos. A cambio de las enseñanzas recibidas, sus representantes firmaban una fianza por 10 sucres que sería cobrada si el estudiante no permanecía por un año o si faltaba sin causa justificada 6 veces en un mes. A diferencia de la educación gratuita brindada en el CNM, los alumnos de la Sociedad debían cubrir el pago mensual de 1 sucre. Estatutos de la Sociedad Beethoven, 1908, 2, 10-11. BEAEP.

89 En 1907, 26 alumnos del CNM fueron acusados de causar injurias al profesor Ulderico Marcelli cuando intentaron evitar la renovación de su contrato. El problema causó molestia al director Brescia porque habían sobrepasado su autoridad y motivó la convocatoria de la junta de profesores, quien determinó su expulsión y el despido del profesor Manuel Ma. Novoa. Disposición de Domingo Brescia, 15 de julio de 1907. Libro de Notas 2, f. 50-1. ACNM.

90 En 1908, participaron en el «Programa de la sesión solemne con que la Sociedad Artística e Industrial del Pichincha celebró el XCVIII aniversario de la emancipación política de la República de Chile, noble y heroica hermana de la República del Ecuador». En el evento intervino la Orquesta de la Sociedad Musical Beethoven y tocaron los señores: Gómez Sojos, Latore, Tipán, Jarrín, Paz y Durán. El Comercio, «Programa», *El Comercio*, 18 de septiembre de 1908, 2.

91 El Comercio, «La Sociedad Beethoven», *El Comercio*, 31 de marzo de 1909, 3.

92 Moreno, *La Música en el Ecuador*, 119.

93 Luis Humberto Salgado, «El Conservatorio de Música y sus directores», 220.

Sobre la dinámica urbana, Robert Stevenson y Segundo Luis Moreno sostienen que, a inicios de 1911, el cargo de maestro de capilla de la Catedral era aún muy cotizado y fue ocupado por el español José Mulet. Como organista y cantante, Mulet constituyó un coro de niños, creó una escuela de música privada, publicó un tratado especializado y presentó varias de sus composiciones en la ciudad.⁹⁴ La escena musical quiteña también fue compartida con la oferta cultural que el Teatro Sucre publicitaba constantemente en la prensa, además de la presencia de una diversidad de ritmos y danzas.

Al respecto, Mario Godoy especifica que, entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, «se consolidan los nombres de algunos de los géneros musicales existentes, e innovaciones musicales regionales», lo que él reconoce como evidencia del «sentimiento nacionalista de la época».⁹⁵ Juan Mullo complementa esta visión e identifica que la diferenciación artística —latente en los pronunciamientos de Traversari Brazanti y Brescia— formó parte de un proceso de división en clases sociales. Para Mullo, desde la oligarquía se importaban las contradanzas europeas, vales, gavonas, minuetos, pasodobles o mazurcas que fueron ‘criollizados’ progresivamente por la élites locales que adoptaron ritmos como el pasillo frente a otros sectores que se identificaban con ‘géneros propios y nacionales’ como fueron: la jota montubia, la jota serrana, el costillar, el Toro Rabón, la chilena, entre otras.⁹⁶ Profundizar estos postulados será objeto de estu-

dio de otros escritos, mas es necesario anotar que los métodos y repertorios difundidos en la institución hasta 1911 se alinearon con los gustos de las élites, quienes disfrutaban y bailaban al ritmo de la música europea interpretada en salones o teatros, desde donde buscaban ‘civilizar’ a los sectores populares que entonaban instrumentos al son de sanjuanitos, pasacalles y otros ritmos que daban vida a plazas y calles.

A modo de conclusión

En el tránsito de los siglos XIX al XX, las élites de la época buscaron la inserción de sus países en el mapa civilizatorio por medio de la cultura. Las artes fueron herramientas poderosas para erigir el altar patrio y sirvieron para contar la memoria colectiva, reconstruirla, difundirla, ampliarla y corregirla. Sin embargo, al ser la música un espacio de expresión de concepciones del mundo y de configuración de imaginarios —que no siempre pueden ser controlados por los gobiernos—, estos se convirtieron en lugares de lucha simbólica para la construcción de identidades y jerarquías sociales.

En ese marco, la fundación y re-fundación del Conservatorio fueron esfuerzos estatales que pusieron en diálogo experiencias locales previas y visiones internacionales, donde la música —entendida como la puesta en práctica de los cánones europeos— no solo tenía la finalidad de educar al ciudadano por medio de la intervención en escuelas públicas o bandas militares, sino que también servía de elemento de presentación de un país que se esforzaba por mostrarse ‘culto’ ante sus pares. De ahí que la revisión a contrapelo de archivos institucionales brinda elementos que amplían y complejizan

⁹⁴ Robert Stevenson. *La música en Quito* (Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989): 37. Moreno, *La Música en el Ecuador*, 103-4.

⁹⁵ Godoy Aguirre, *Breve historia de la música...*, 170.

⁹⁶ Juan Mullo. *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas* (Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural de la Organización del Convenio Andrés Bello, 2015): 97-100.

las visiones cronológicas o generales respecto a los proyectos educativos de la época, las tensiones internas y los proyectos modernizantes que se gestaron en su interior.

Bibliografía

Archivos Consultados

Archivo- Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música (ACNM)
 Archivo Nacional del Ecuador (ANE)
 Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores (AMRE)
 Archivo Histórico de la Asamblea Nacional del Ecuador
 Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit (BEAEP)

Fuentes primarias

El Comercio, enero de 1908 hasta diciembre de 1909.
El Nacional. Periódico Oficial, marzo 1870 hasta diciembre de 1876.
El Tiempo, 1908.
 Libro de Decretos 1895-1900. AMRE.
 Libro de exámenes 1 y 2. ACNM.
 Conservatorio Nacional de Música y Declamación. *Reglamento de la Sección de Bellas Artes anexa al Conservatorio de Música*. Quito: Imprenta Nacional, 1904.
 —. *Reglamento del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Quito: Imprenta Nacional, 1900.
 E. P., Aurelio. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1899*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1899.
 Ecuador. *Ley de Instrucción Pública*. Registro Oficial 404 y 405, 6 de julio de 1897.
 Estatuto de la Sociedad Beethoven 1908, BAEP, Quito.
 Guerra, Nicolás Abelardo. “Gramática Musical” *Tratado fácil, claro y sencillo para aprender la teoría de la música en*

corto tiempo con buenos resultados y sin el auxilio del maestro. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911.

Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984.
 León, Francisco Javier. *Informe del Ministerio de Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1871*. Quito: Imprenta Nacional, 1871.
 —. *Informe del Ministerio de Relaciones Exteriores dirigida al Congreso Constitucional de 1873*. Quito: Imprenta Nacional, 1873.
 Martínez, Luis A. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1904*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1904.
 Peralta, José. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1900*. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1900.
 —. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Congreso Ordinario de 1901*. Quito: Imprenta Nacional, 1901.
 Reyes V., A. *Informe que el Ministro de Instrucción Pública, etc. presenta a la Nación en 1911*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1911.
 Román, J. *Memoria del Secretario de Instrucción Pública, Correos y Telégrafos, etc. a la Convención Nacional de 1906*. Quito: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios, 1906.

Fuentes secundarias

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
 Ayala Mora, Enrique. *Historia de la Revolución Liberal Ecuatoriana*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1994.
 Bahamonte, Oswell. *Estudio Histórico del Edificio del Conservatorio Nacional de Música*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1983.

- Bauer, Arnold. *Somos lo que compramos. Historia de la Cultura Material en América Latina*. México: Taurus, 2002.
- Beltrando-Patier, Marie-Claire. *Historia de la Música*. España: Espasa Calpe, 2001.
- Buriano, Ana. *Navegando en la borrasca. Construir la nación de la fe en el mundo de la impiedad. Ecuador, 1860-1875*. México: Instituto Mora, 2008.
- Carrera Damas, Germán. “República monárquica o monarquía republicana”. En *Historia de América Andina*, editado por Germán Carrera Damas, vol. 4, 357-412. Quito: Libresa/ Universidad Andina Simón Bolívar, 2003.
- Martínez Bucheli, Jorge. “La Primera Misión Militar Chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano, 1899-1905”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2017.
- Fernández Calvo, Diana. “La Música Militar en la Argentina durante la Primera Mitad del Siglo XIX”. *Diana Fernández Calvo*. s/r. <http://www.ara.mil.ar/archivos/Docs/05.calvo.pdf>.
- García Arancibia, Fernando. “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”. *Revista Musical Chilena*, n.º 175 (enero-junio, 1991): 42-56.
- Godoy Aguirre, Mario. *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 2005.
- Godoy Estévez, Rossi. “Disputa y construcción de sonidos legítimos: la Fundación del Primer Conservatorio Nacional (1870-1877)”. Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2016. <http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6939>.
- Guerrero, Pablo. *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana / Archivo Sonoro de Música Ecuatoriana, 2004-2005.
- Hemsey de Gainza, Violeta. “La educación musical superior en Latinoamérica y Europa latina durante el siglo XX”. *Revista de música Doce notas. Monográfico Educación*, n.º 3 (1999). <https://www.latinoamerica-musica.net/en-senanza/hemsey/educacion.html>.
- Jorquera Jaramillo, María Cecilia. “Educación Musical: Apuntes para su comprensión a partir del origen de la disciplina”. *Revista de Investigación en la Escuela*, n.º 58 (2006): 69-78.
- Joseph, Gilbert y Daniel Nugent, compiladores. *Aspectos cotidianos de la formación del estado*. Traducido por Rafael Vargas. México: Era, 2002.
- Maiguashca, Juan. “El Proyecto García-no de Modernidad Católica Republicana en Ecuador, 1830-1875”. En *La mirada esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*, editado por Martha Irurozqui, 233-259. Madrid: Congreso Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- . “El proceso de integración nacional en el Ecuador: el rol del poder central, 1830-1895”. En *Historia y Región en el Ecuador 1830-1930*, editado por Juan Maiguashca, 355-420. Quito: Corporación Editora Nacional / FLACSO-Sede Ecuador / CERLAC, 1994.
- Miranda, Ricardo y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica*. México: Dirección General del Acervo Histórico Diplomático / Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Moreno, Segundo Luis. *La Música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito / Editorial Porvenir, 1996.
- Moscoso, Martha. “Familia y sociedad en el Período Liberal”. En *El Ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, compilado por Sonia Fernández Rueda, 73-86. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.

- Mullo Sandoval, Juan. *Cantos Montone-ros y Chapulos. Semántica de la canción alfarista*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2015.
- . *El Vals y las Danzas Republicanas Iberoamericanas*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural de la Organización del Convenio Andrés Bello, 2015.
- Ossenbach Sauter, Gabriela. *Formación de los Sistemas Educativos Nacionales en Hispanoamérica. El caso ecuatoriano, 1895-1912*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional, 2018.
- Pagnotta, Chiara. “La Inmigración italiana en Ecuador: Quito y Guayaquil como lugares de arribo y asentamiento”. En *Ciudad-Estado, Inmigrantes y políticas*, editado por Jacques Ramírez G., 97-120. Quito: IAEN, 2012.
- . *Situando los márgenes de la Nación. Los italianos en Ecuador (siglos XIX-XX)*. Quito: Abya Yala, 2016.
- Pereira Salas, Eugenio. “El rincón de la historia: Las primeras bandas militares de Chile”. *Revista Musical Chilena*, n.º 12 (1946): 48-49.
- Pérez Vejo, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo: Nobel, 1999.
- Pérez, Trinidad. “La Construcción del Campo Moderno del Arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del Arte y Eurocentrismo”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012.
- Robledo, Luis. “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología* 24, n.º 1/2 (enero-diciembre 2001): 189-238.
- Salgado, Luis Humberto. “El Conservatorio de Música y sus directores”. *Anales LXXX*, n.º 333-334 (julio-diciembre, 1952): 217-223.
- Salgado, Mireya y Carmen Corbalán de Celis. *La Escuela de Bellas Artes en el Quito de Inicios del Siglo XX*. Quito: Instituto de la Ciudad, 2012.
- Sandoval, Luis. *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación «1849 á 1911»*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911.
- Sarget Ros, María Ángeles. “Perspectiva histórica de la educación musical”. *Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, n.º 15 (2000). 117-132. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2292937>.
- Soler, Ricaurte. *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la independencia a la emergencia del Imperialismo*. México: Siglo XXI, 1980.
- Stevenson, Robert. *La música en Quito*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1989.
- Tapia Figueroa, Claudio. *Relaciones Bilaterales entre Chile y Ecuador. La construcción de la amistad paravecinal 1880-1910*. Valparaíso: USM, 2016.
- Terán Najas, RoseMarie. “La escolarización de la vida: el esfuerzo de construcción de la modernidad educativa en el Ecuador: (1821-1921)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, España, 2015.
- Walker, John. “Los músicos italianos en el Conservatorio Nacional: su travesía e influencia”. *El Diablo Ocioso. Revista Musical Ecuatoriana EDO*, n.º 7 (agosto-octubre 2010): 74-89. <https://issuu.com/memoriamusical/docs/revistamusical-7>.
- Yáñez, Nancy. *Memorias de la Lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.



Entre la teoría y la praxis: Discursos acerca del pasado musical indígena y su utilización en las obras de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán a comienzos de siglo XX

Vera Wolkowicz
Universidad de Buenos Aires
verawolk@gmail.com

Resumen

A comienzos de siglo XX —y en sintonía con las corrientes del nacionalismo musical que se produjeron en el ámbito de la música académica en Europa y luego en Latinoamérica— en Ecuador comenzaron a producirse discursos en torno de la música nacional. En esa búsqueda por un sonido propio y a su vez regional (es decir, latinoamericano), fuertemente influido por los discursos evolucionistas y positivistas de la época, los compositores ecuatorianos se dedicaron a explorar las músicas de su pasado acervo folklórico. Mientras que algunos optaron por explorar el pasado incaico como parte esencial del nacionalismo del Ecuador, otros pusieron en tela de juicio estos orígenes y buscaron construir su música en un pasado alternativo, entendiendo a lo incaico como un pasado exógeno al ecuatoriano. En el presente trabajo voy a analizar algunas escritas y obras para piano de los compositores Sixto María Durán y Segundo Luis Moreno para contrastar ambas visiones acerca del pasado musical del Ecuador. Voy a demostrar que mientras que Durán abogaba por la música incaica y el desarrollo de la pentatonía planteado por investigadores como Daniel Alomía Robles y Raoul y Marguerite d'Harcourt, Moreno, por el contrario, planteaba —a partir de sus propias investigaciones y recopilaciones folklóricas— que la pentatonía era una sonoridad panandina que no se limitaba a los incas, sino que era compartido por otros grupos indígenas contemporáneos.

Palabras claves: música académica, Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, inca, Reino de Quito.

Title: Between theory and praxis: Discourses about the indigenous musical past and its use in the works of Segundo Luis Moreno and Sixto María Durán at the beginning of the 20th century

Abstract

At the beginning of the 20th century — and in tune with the currents of musical nationalism that occurred in the field of art music in Europe and later in Latin America— in Ecuador discourses began to be produced around national music. In the search for their own sound and at the same time regional (that is, Latin American) sound, strongly influenced by the evolutionist and positivist discourses of the time, Ecuadorian composers dedicated themselves to exploring the music of their past folkloric heritage. While some chose to explore the Inca past as an essential part of Ecuador's nationalism, others questioned these origins and sought to build their music in an alternative past, understanding the Inca as a past exogenous to the Ecuadorian. In this work I am going to analyze some writings and works by composers Sixto María Durán and Segundo Luis Moreno to contrast both views about the musical past of Ecuador. I am going to show that while Durán advocated for Inca music and the development of the pentatonic scale proposed by researchers such as Daniel Alomía Robles and Raoul and Marguerite d'Harcourt, Moreno, on the contrary, proposed —based on his own research and folkloric compilations— that the use of the pentatonic scale was not limited to the Incas, but was shared by other contemporary indigenous groups of the Andean area.

Keywords: art music, Sixto María Durán, Segundo Luis Moreno, Inca, Kingdom of Quito.

A fines de siglo XIX y comienzos del XX se produce en Ecuador, al igual que en otros países latinoamericanos, la búsqueda de un arte nacional que lo represente. En el campo de la música de tradición escrita heredada de Europa, se comienzan a realizar obras que puedan erigir una nueva tradición basada en el pasado folklórico, emulando los nacionalismos musicales europeos surgidos a mediados del siglo XIX y basados en las teorías acerca del folklore y el concepto de pueblo (*Volk*) acuñado por el filósofo alemán Johann Gottfried Herder (1744-1803).¹ Sin embargo, ese pasado representativo del ser ecuatoriano no era unívoco y lineal, y estaba, además, escindido entre lo pre y lo poscolonial. Influidos por las teorías evolutivas y positivistas de su tiempo, músicos como Segundo Luis Moreno, Pedro Pablo Traversari, Francisco Salgado y Sixto María Durán, entre otros, escribieron acerca del pasado (o los pasados) de la región, valiéndose de los sonidos que evocaban ese pasado en pos de crear una música nacional y/o regional.

En el presente artículo voy a concentrarme en los discursos y las figuras de Segundo Luis Moreno (1882-1972) y Sixto María Durán (1875-1947) para mostrar dos aproximaciones distintas al pasado musical ecuatoriano. Si bien ambos abogaban por un pasado de tipo nativista/indigenista, Durán describía un período precolonial de matriz incaica basado musicalmente en la escala pentatónica e inspirado en el análisis realizado por el músico peruano Daniel Alomía Robles y la pareja francesa (él etno-

¹ Philip Bohlman. "Johann Gottfried Herder and the Global Moment of World-Music History", en *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip Bohlman (Cambridge: Cambridge University Press, 2013): 255-276.

logo, ella música) Raoul y Marguerite d'Harcourt. Moreno, por su lado, planteaba —a partir de sus propias investigaciones y recopilaciones folklóricas— que la pentatonía era una sonoridad panandina que no se limitaba a los incas (quienes no habrían tenido una influencia musical directa sobre los pobladores de Ecuador), sino que era compartida por grupos indígenas contemporáneos. En función de estos discursos, voy a analizar algunas de las obras con temática indigenista tanto de Moreno como de Durán para observar cómo influyeron en la construcción de sus propias obras de carácter nacional(ista).

La historia de la música en el Ecuador: antecedentes

El primer libro que esboza una historia de la música del país es el de Juan Agustín Guerrero publicado en las últimas décadas del siglo XIX titulado *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*.² El autor mismo aclara al comienzo del escrito que se trata más de una primera aproximación que de una historia acabada, con el fin de dar inicio (valga el oxímoron) a futuros trabajos sobre el tema.³ Para el autor de este libro, la música entendida como ecuatoriana comienza después de la revolución de independencia, y si bien introduce unas líneas acerca de la música precolombina en distintos momentos del texto, entiende que la historia musical comienza después de la conquista. Sin embargo, a pesar

de trazar una historia basada mayormente en la influencia española y, sobre todo, aquella ejercida por las órdenes religiosas,⁴ Guerrero subraya la tensión entre las músicas de los pobladores prehispánicos y la música europea dentro de la sociedad ecuatoriana. Dice Guerrero a este respecto:

De todo lo expuesto resulta que la música sagrada tuvo muy buenos profesores, y que solo la profana andaba descarriada y sin tener un asilo a donde refugiarse; y por eso es curioso ver cómo ha llegado hasta nosotros el uso de dos músicas opuestas, la música indiana y la música de los españoles [...] las pasiones estaban encontradas, los sentimientos eran diversos, y, por supuesto, mientras los europeos, llenos de satisfacción, daban al aire sus tonadillas y boleros, los indios, desposeídos de su propiedad y abatidos con el recuerdo de sus padres, lloraban en las cabañas manifestando su pena al son del *pingullo* y del *rondador*. Y he aquí el origen del *yaraví*, de esa música natural como la del tiempo de los patriarcas, y que ha disputado a la europea, no por su perfección, porque nada tiene de perfecta, sino por el amor con que ha sido recibida y conservada por el pueblo.⁵

Guerrero pone el énfasis en el *yaraví* como música poscolonial producida por los nativos como fruto de la colonización y expresión de la misma, y describe al género del siguiente modo:

El *yaraví* no tiene nada de fantástico ni hermoso, por lo contrario, es tan

² Juan Agustín Guerrero. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2da. ed. (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984. [1a. ed. Quito: Imprenta Nacional, 1876]).

³ «[...] si bien no es una verdadera historia de la música del país, a lo menos no dejará de ser una serie de apuntamientos útiles para otro que se dedique a hacerlo mejor y después que yo». *Ibíd.*, 6.

⁴ En particular los jesuitas, bien conocidos por utilizar la música como método de colonización.

⁵ *Ibíd.*, 12.

natural y sencillo como un suspiro, y falto de reglas músicas; no es más que la repetición de dos o tres frases melódicas, de donde resulta la monotonía, por un solo tiempo, y sin más novedad que unas pocas notas que se alteran para variar la expresión; pero lo cierto es, que para el quiteño no hay mejor música de corazón que el yaraví, con él llora o se divierte, y entre el yaraví y una ópera italiana, él está siempre por la música de su país; y no le falta razón, porque es la música de sus padres, se ha connaturalizado con ella desde la infancia, y parece que sus acentos melancólicos son aun los vínculos del amor para con su patria.⁶

A pesar de esta reivindicación, Guerrero plantea, sin embargo, una visión en donde el desarrollo lógico de las civilizaciones llevará finalmente a la desaparición del género:

La música produce sus efectos según el carácter y situación del que la escucha, por eso su influencia es igual en el grande como en el pequeño, en el rico como en el pobre, y cada uno se goza con ella, según el grado de civilización en que se encuentra. [...] Siendo iguales los efectos ¿por qué echar al desprecio una música original de América, que si carece de las reglas científicas, no deja por eso de ser un documento que acredita la verdad de nuestra historia y la condición a que fueron reducidos nuestros antepasados? No hay duda de que ella irá desapareciendo con el tiempo y la civilización, porque las leyes del talento triunfan siempre sobre los caprichos y las costum-

bres; pero mientras tanto tienen su mérito y no solo para con los nacionales, sino también para los extranjeros ilustrados que la buscan y la solicitan.⁷

En esta historia, la música nacional se va modificando a medida que la civilización avanza. El resto del libro, Guerrero lo dedica a mencionar a los músicos ecuatorianos de la segunda década del siglo XIX. La concentración del autor en los músicos de las órdenes religiosas no es casual, sino que se produce en el marco del gobierno del presidente Gabriel García Moreno; el libro de Guerrero se publica al año siguiente del asesinato de aquel, acaecido el 6 de agosto de 1875. Son conocidas las políticas de García Moreno referentes a la religión (la reinstitución de las órdenes religiosas expulsadas durante la colonia) y el desarrollo de las artes en el Ecuador, en el que destaca la creación del Conservatorio Nacional de Música (1870), del cual Guerrero fue director en 1871, después de la muerte de su primer director, el músico nacido en Córcega y compositor del Himno Nacional, Antonio Neumane.

Respecto al período precolombino, Guerrero parece situar el pasado musical ecuatoriano en el llamado 'Reino de Quito' seguido de la dominación incaica, según lo escrito por el jesuita Juan de Velasco en el siglo XVIII. En función del peso de las órdenes religiosas en este período, no resulta extraño entonces que Guerrero mencione como autoridades de sus fuentes a Juan de Velasco e Inca Garcilaso de la Vega (seguramente a partir de sus *Comentarios Reales*). Esta visión del pasado precolombino de Ecuador va a resultar fundamen-

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*, 12-13.

tal en el modo en que se construirá el pasado indígena dentro de la historia (no solo musical, sino general) ecuatoriana a principios de siglo XX, la cual se verá dividida entre aquellos que abogaban por el pasado incaico (como en el caso de Durán) y los que extendían la historia a un pasado preincaico y la existencia del 'Reino de Quito' (como Moreno).

Historias prehispánicas: El 'Reino de Quito' y el Tahuantinsuyo

La historia de Ecuador antes de la conquista española se ha construido con base en dos momentos: el incaico y el preincaico. La extensión del imperio incaico en lo que se llegó a conocer como las cuatro regiones del Tahuantinsuyo al momento de la conquista abarcaba desde el actual territorio del sur de Colombia hasta el norte de Chile y Argentina. Originarios de Cuzco, en el actual territorio de Perú, los incas fueron conquistando y expandiendo su control a otros grupos indígenas unos cien años antes de la llegada de los españoles a este territorio.

En 1789, después de su expulsión de Quito en 1767 y durante su exilio en Italia, el padre jesuita Juan de Velasco terminó de escribir su *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*.⁸ Su libro fundó las bases de un discurso nacional y patriótico que, aun sin base fáctica, perduró hasta entrado el siglo XX y que, incluso, a sabiendas de su mitología, se extiende hasta hoy día. El libro de Velasco planteaba la existencia de un reino (de los Shyris-Caras) previo a la llegada de los incas. La adopción de la historia de Velasco puede entenderse a raíz de las disputas territoriales existentes de larga data entre Perú y Ecua-

dor. Así, la adopción de la historia de Velasco avalaría la extensión del territorio ecuatoriano previa a la dominación incaica. Sin embargo, a comienzos del siglo XX la historia de Velasco empieza a ser cuestionada, en primer lugar por el Arzobispo de Quito e historiador Federico González Suárez, y luego por su discípulo Jacinto Jijón y Caamaño.

Por otro lado, la historia de Atahualpa, el último rey inca, inscribe a la historia de Ecuador dentro del pasado incaico en tensión con la matriz peruana. Es de recordar que al momento del arribo de los españoles el imperio incaico se encontraba en una suerte de guerra civil entre Atahualpa (a quien se lo identifica con el Chinchaysuyo, región noroeste del imperio del cual formaba parte un amplio sector del actual territorio ecuatoriano) y su medio hermano Huáscar (situado en Cuzco), facilitando la conquista a partir de alianzas tejidas entre los colonizadores y ciertos sectores opuestos al incanato. Así, la historia de Ecuador se ve regida por dos pasados que se van configurando en función de un discurso nacional en los que, según la circunstancia, se incluye o excluye el pasado inca.

A la hora de buscar las raíces que inspiraran la creación de una música nacional, surgieron dos visiones antagónicas del pasado: la que avalaba la existencia del Reino de Quito y la que, por el contrario, omitía de manera absoluta el período preincaico. Esta dicotomía se manifiesta, como veremos a continuación, en los escritos de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán.

La historia musical ecuatoriana según Segundo Luis Moreno

Segundo Luis Moreno (1882-1972) escribió un libro en tres tomos, del cual

⁸ Juan de Velasco. *Historia del reino de Quito en la América Meridional* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1841-1844).

solo se publicó el primero el mismo año de su muerte (1972) titulado *Historia de la música en el Ecuador*.⁹ Como bien señala Charles Sigmund en su reseña del libro, Moreno debió haber escrito este volumen entre los años 20 y 40, según se observa en las fechas de publicación de la bibliografía citada y las propias notas y comentarios del autor.¹⁰ Si bien en principio resulta llamativo que se haya publicado solo el primer volumen y tan tardíamente, esta percepción se modifica después de la lectura de los dos tomos inéditos. Sobre todo el tercero, en donde Moreno emite reiterados juicios de valor, mayormente negativos, sobre sus colegas (entre ellos Durán). Sin entrar en los detalles anecdóticos del texto, resulta sin embargo interesante ver el posicionamiento de Moreno dentro del ámbito musical de Ecuador, y su búsqueda pretendidamente científicista de los orígenes e historia de la música en la región. Antes de comenzar este análisis, y a los fines de entender mejor su postura, voy a explorar brevemente su biografía.

Segundo Luis Moreno nació el 3 de agosto de 1882 en Cotacachi, provincia de Imbabura.¹¹ Durante su juventud se inició en la música a través del canto en el Coro del Colegio de los Padres Salesianos y la ejecución del clarinete dentro de una banda de aficionados, en

donde comenzó a componer sus primeras obras de géneros populares. En 1906 viajó a Quito e ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Allí continuó sus estudios de clarinete, pero siguió una formación integral en música tomando clases de armonía, fuga, contrapunto, orquestación, etc., con el músico italiano Domingo Brescia, quien también fuera uno de los primeros en fomentar la composición de obras de carácter nacional en el repertorio de música académica de Ecuador. Mientras completaba sus estudios, Moreno fue nombrado profesor ayudante del curso de Teoría, Solfeo e Instrumentos de Madera durante el año de 1911, y luego director del Centro Musical Ecuador, formado por alumnos y profesores del Conservatorio. Si bien el investigador Pablo Guerrero en su *Enciclopedia de la música ecuatoriana* menciona que Moreno siguió vinculado al Conservatorio hasta el año 1913, es posible que su alejamiento de esta institución como de la ciudad de Quito entre 1913 y 1914 se hubiese producido en parte por razones de índole político-social. En este sentido, Moreno sí da cuenta de esta situación en el tercer volumen de su libro inédito, titulado “La República”. Allí menciona que su profesor, Domingo Brescia, había aceptado la dirección del Conservatorio durante el gobierno liberal de Eloy Alfaro quien, por presión popular, renuncia a la presidencia en agosto de 1911 y termina siendo brutalmente asesinado en enero de 1912. Dada la inestabilidad política local y, según el mismo Moreno, la presión de otros miembros del Conservatorio —sumado a un continuo y creciente desprecio de ciertos grupos locales hacia los inmigrantes— en octubre de ese año Brescia renuncia a su puesto de director, y se muda a los Estados Unidos, donde reside hasta

9 Segundo Luis Moreno. *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte: la prehistoria* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972). Los otros dos tomos inéditos (Tomo 2: “El Coloniaje”, Tomo 3: “La República”) se encuentran en copia mecanografiada en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

10 Charles Sigmund. “La música en el Ecuador. Volumen Primero: Prehistoria by Segundo Luis Moreno”, trad. Margarita Gangotena G., en *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 8 (1972): 171-174.

11 Todos los datos biográficos del autor han sido extraídos de su propio libro: Moreno, *Historia de la música en el Ecuador: Primera parte*, 17-22; y de Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, 2 vols. (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2004), 2: 928-941.

el día de su muerte.¹² En esta suerte de complot hacia Brescia se cree (aunque no está explícitamente dicho) que se encontraba entre otros la figura de Sixto María Durán, por lo que no llama la atención que Moreno le dirija reiteradas críticas en su tercer volumen.

Durante los años siguientes Moreno se dedica a dirigir bandas militares hasta 1937, año en el cual es nombrado director-fundador del Conservatorio de Música de Cuenca hasta el año 1941 y, luego, entre 1945 y 1950 director del Conservatorio de Música “Antonio Neumann” de Guayaquil. Es en estos años como director de conservatorios que comienza su trabajo ‘histórico-científico’, en donde Moreno combina teorías evolutivas sobre los orígenes musicales con un trabajo de corte etnográfico: recopila músicas de grupos contemporáneos e intenta trazar sus genealogías. Esta labor se suma a su rol de compositor que comenzó desde joven y continuó a lo largo de toda su vida. A este respecto, la biografía publicada al comienzo de su libro destaca que: «Como compositor, el Maestro Segundo Luis Moreno se ha dedicado preferentemente a interpretar en sus obras el espíritu de la música ecuatoriana, desde sus fuentes autóctonas»,¹³ por lo que su rol de investigador y compositor se funden en la construcción de una música propiamente ecuatoriana.

Este breve relato biográfico pone de relieve algunos aspectos vinculados a los intereses de Moreno a la hora de escribir sobre la historia de la música de Ecuador y sobre su propia obra. Pero para entender con mayor profundidad, pasemos ahora a ver sus ideas acerca de los orígenes de las músicas de Ecuador.

En el primer tomo de *La música en el Ecuador* subtulado “Prehistoria”, Moreno plantea que el estudio de la música en la región puede contribuir a desentrañar los orígenes del hombre americano y se pregunta acerca de por qué no se han realizado aún investigaciones de carácter científico que «pudiera[n] ser utilizado[s] para un estudio comparativo con las de los pueblos antiguos de quienes se supone descienden los aborígenes de este continente».¹⁴ Es así como podemos ver que Moreno acuerda con la teoría aloctonista, la cual sostiene que los pobladores americanos no son originarios de América sino que vinieron de otros continentes «por el oriente desde el Atlántico» (aunque no explicita cómo arriba a esta conclusión).¹⁵

En este sentido, Moreno, en un trabajo etnográfico pionero en el Ecuador, destaca que no es solo a través de la arqueología que podemos analizar el pasado musical, sino que es necesaria la observación directa. A este respecto, el autor transcribe un fragmento de un artículo arqueológico publicado en el *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos* N.º 10 de enero-febrero de 1920, acerca de ocho flautas de hueso, encontradas siete de ellas en la provincia de Imbabura. Para presentar este fragmento Moreno dice:

[...] hay arqueólogos que creen que la verdad histórica han de buscarla siempre en las entrañas de la tierra y que sus documentos han de ser producto de las excavaciones y no de la observación directa de lo que existe con propia vitalidad [...].¹⁶

Aunque Moreno no lo mencione, el autor del artículo citado es nada más

12 Segundo Luis Moreno. *Historia de la música en el Ecuador. Tercera parte: La República* (Quito: inédito, 1950): 59-64.

13 Moreno, *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte*, 17-18.

14 *Ibíd.*, 15.

15 *Ibíd.*, 16.

16 *Ibíd.*, 67.

y nada menos que Jacinto Jijón y Caamaño —personalidad de la aristocracia ecuatoriana que, además de haber sido político, fue muy reconocido por sus trabajos de historia y arqueología—, y su artículo se titula “Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura”.¹⁷ Es importante destacar que Moreno publica en 1923 el libro *La música en la provincia de Imbabura: Apuntes para la historia de la música en el Ecuador*, aunque en ese libro se dedica casi exclusivamente a historiar el desarrollo de los músicos ecuatorianos a lo largo del siglo XIX (sobre todo durante los tiempos de la creación de la república), dedicándole solo unas breves secciones al final del mismo a mencionar “La música de los indios” y “La música de los negros” producidas en esta región.¹⁸

Volviendo al análisis de las flautas que presenta aquí Moreno, este rebate los argumentos de Jijón y Caamaño. Si el segundo entiende que estas flautas horizontales o transversas encontradas en la región son la excepción, Moreno explica que no solo son bastante comunes, sino que «no hay indio que no sepa tañerla[s]». ¹⁹ Moreno plantea que este error está anclado en la idea de que el arte indígena desapareció después de la conquista y que entonces los estudiosos se abocaron (erróneamente) a mirar los restos arqueológicos como si fuesen el único referente de lo indígena.²⁰

Sin embargo, esta rivalidad de carácter ‘científico’, si se quiere, en-

tre Moreno y Jijón y Caamaño no se reduce a la discusión del método utilizado para el estudio del pasado musical (arqueológico vs. etnográfico), sino a ciertas conclusiones sobre el mismo que se remontan al pasado precolonial y a la división entre el imperio incaico y el ‘Reino de Quito’. Recordemos que Jijón y Caamaño había publicado unos años antes una suerte de ensayo en el primer número del *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos* —sociedad que por cierto él mismo había fundado— titulado “Examen crítico de la veracidad de la historia del Reino de Quito”, en el que cuestionaba la historia escrita por el padre Juan de Velasco.²¹ Por el contrario, Moreno defendía la existencia del Reino de Quito:

[...] basados en el principio de que los pueblos más intelectuales, más adelantados han sido siempre los más aptos para las manifestaciones del Arte, y conocidas las condiciones de elevada cultura a que había llegado el Reino de Quito, que en sus últimos años formó parte principalísima del Imperio de los Incas, cuya Capital llegó a ser entonces la que es hoy de nuestra República, no será aventurado suponer que la música hubo llegado en esta Nación, al tiempo de la Conquista española, a un grado relativamente superior de progreso.²²

Estas divergencias entre la metodología utilizada y la descripción del pasado ecuatoriano presentes en los discursos de Moreno y Jijón y Caamaño encierran también diferencias más profundas de tipo ideológico. La crítica de Moreno

17 Jacinto Jijón y Caamaño. “Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura”, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, N.º 10 (enero-febrero 1920): 1-120.

18 Segundo Luis Moreno. *La música en la provincia de Imbabura: Apuntes para la historia de la música en el Ecuador* (Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1923). “La música de los indios”, 31-34; “La música de los negros”, 35-38.

19 Moreno, *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte*, 69.

20 *Ibid.*

21 Jacinto Jijón y Caamaño. “Examen crítico de la veracidad de la historia del Reino de Quito del P. Juan de Velasco, de la Compañía de Jesús”, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, N.º 1 (junio-julio 1918): 33-63.

22 Moreno, *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte*, 26.

hacia Jijón y Caamaño (aunque Moreno nunca haga una referencia directa a este) pasa de alguna manera por la invisibilización del indígena. Moreno acusa a los arqueólogos de cierta confusión de ideas y «métodos preconcebidos» por los cuales, como mencionara antes,

[...] se imaginaron que con la Conquista española había desaparecido el arte autóctono [...]. Pero para que tal cosa sucediese, habría sido necesario que la raza indígena hubiese desaparecido totalmente, arrasada, exterminada, y que sus instrumentos musicales hubiesen sido enterrados con ellas [...].²³

Y luego continúa:

Ya lo hemos dicho: el arte indígena ecuatoriano vive todavía, aunque en la actualidad se halla herido de muerte. ¿No seremos capaces de ponernos en pie para defenderlo de la injusta agresión y hacer que se lo respete cual merece? O ¿lo dejamos fenecer...?²⁴

Mientras que el discurso de Jijón y Caamaño pone el eje en el pasado incaico ya desaparecido obliterando la situación indígena contemporánea, Moreno recupera el pasado del Reino de Quito como antecedente de los pobladores que atravesaron primero la conquista incaica y luego la española, que nunca desaparecieron y que merecen ser reconocidos.

Sin embargo, si bien Moreno reivindica el estudio de los indígenas contemporáneos y la importancia de sus músicas en el quehacer de la música ecuatoriana, no escapa de la lógica positivista de su época acerca de la ‘evolución musical’. En ese sentido, su análisis de la música de los habitantes de la región selvática amazónica (o

‘selva milenaria’, como él mismo la llama) como los shuar (denominados por aquel entonces por los españoles bajo el nombre de jíbaros), con escaso contacto con la cultura de los colonizadores, es descrita como ‘primitiva’ y situada en este contexto como ‘prehistoria’ musical. Dice Moreno al respecto:

Como hasta la presente se había dicho siempre que el sistema musical más antiguo que se conoce en el mundo del arte —del cual existen documentos irrefutables en los bajorrelieves de Egipto correspondiente al IV milenio antes de Jesucristo— era el pentáfono, el estudio de la música de los jíbaros [*sic*] y de los otros indios que pueblan el Oriente ecuatoriano (como veremos luego), prueba ampliamente la existencia de otros sistemas muy anteriores por la deficiencia de sus recursos sonoros.²⁵

La correlación lógica que utiliza Moreno es que si la evolución musical está regida por la incorporación de más notas en la escala (es decir, de tres a cuatro notas se pasa a la pentatonía y luego a la escala diatónica de siete notas), entonces el uso de no más de tres o cuatro notas en las melodías contemporáneas de estos grupos ubicados en la región selvática oriental de Ecuador se mantuvo intacto sin modificación alguna desde su posible origen hasta la actualidad. Este discurso no está anclado únicamente en lo musical, sino también en el supuesto grado de desarrollo civilizatorio. Por lo tanto, Moreno va a plantear como más ‘evolucionada’ la música pentatónica de los indígenas ubicados en la región interandina contemporánea, aunque también entiende que su evolución ha sido muy lenta, ya que puede remontarse a las prácticas

²³ *Ibíd.*, 69.

²⁴ *Ibíd.*, 69-70.

²⁵ *Ibíd.*, 32.

musicales de más de cuatro mil años en Egipto y el Antiguo Oriente.²⁶ En este sentido, Moreno entiende también que se producen ciertos momentos evolutivos en el contacto con fuerzas externas, en este caso con otras civilizaciones entendidas como ‘más avanzadas’:

[...] a pesar de que la música indígena en el Ecuador se ha mantenido luengos siglos como adormecida o paralizada, y de que sus sistemas primitivos, especialmente los de la región oriental, [...] se han conservado indemnes a través de las edades, no se puede negar que algún leve movimiento evolutivo ha experimentado en el fondo de su organismo vital, si bien es cierto que él ha sido provocado siempre por elementos extraños, como pasa en todo progreso.

En efecto, la música autóctona del altiplano evolucionó hacia la mestiza durante el Coloniaje español, por obra exclusiva [...] de los blancos; y la de la selva oriental ha llegado, finalmente, a servirse de la pentafonía para sus cantares, gracias al contacto con las razas indígenas de la Sierra [...].²⁷

Asimismo, Moreno entiende que la música indígena contemporánea es exactamente la misma que antes de la época colonial:

En la región interandina del Ecuador, el indio no ha evolucionado. A excepción de la provincia del Carchi, en que ha entrado de lleno, desde los primeros tiempos del Coloniaje español, en la vida civil de los blancos, en toda la sierra el aborígen conserva su idioma, sus costumbres y sus vestidos autóctonos. En consecuencia, no ha olvidado tampoco sus danzas y cantares, ni

el uso de los instrumentos indígenas, los cuales, según todo indicio, son los mismos que practicaran sus antepasados desde cuando se establecieron las primeras tribus en esta comarca; lo que bien puede remontarse a sesenta o más siglos antes de la conquista hispánica.²⁸

Las ideas de evolución musical atribuidas por Moreno a la conformación de escalas musicales hacen al autor caer en una suerte de falacia por la cual, al no haber existido entre ciertos grupos, como en este caso el indígena de la sierra, lo que él describe como ‘evolución’, los cantos y danzas del presente son exactamente los mismos que los del pasado prehistórico. Si bien es posible que hubiese músicas de procedencia prehispánica, la corroboración de ello se torna casi imposible de determinar a partir únicamente de la historia oral. Pero más allá de esta lógica discursiva, el planteamiento de Moreno apunta a otra cuestión vinculada al presente de esas comunidades. El autor cuestiona no solo la falta de interés gubernamental en conservar sus costumbres, sino por, sobre todo, su forzosa desaparición a partir de prohibiciones ejercidas sobre las prácticas vinculadas a festejos de estos grupos en nombre del ‘orden público’. Aquí Moreno se vale de los discursos del nacionalismo musical²⁹ a la

²⁸ *Ibíd.*, 71.

²⁹ Se entiende por nacionalismo musical a una corriente estilística nacida durante el período de conformación de los estados-nacionales en Europa a mediados de siglo XIX que impulsó la búsqueda de una música erudita basada en la identidad común de una comunidad, etnia, país o región. Generalmente, en esta música, se recurre a elementos musicales folklóricos para ser utilizados en obras enmarcadas en géneros de la tradición de música escrita europea occidental como la sinfonía, la ópera, la música de cámara, etc. Digo generalmente, porque también hay otras músicas consideradas como nacionales y/o nacionalistas que no presentan elementos identitarios comunes a una nación particular pero que, sin embargo, se perciben como nacionales, como es el caso de himnos o marchas militares (acerca de un ‘nacionalismo patriótico’ ver el artículo de Ketty Wong en este mismo dossier).

²⁶ *Ibíd.*, 44.

²⁷ *Ibíd.*, 44-45.

manera herderiana de recuperación del folklore³⁰ para explicar la importancia de conservar la música indígena ecuatoriana como base para crear un arte nacional. Así es que sobre las políticas del gobierno continúa diciendo:

Una cosa es conservar el orden público, y otra es extinguir usos y costumbres que constituyen la raigambre patrimonial de una nación. Una cosa es avanzar por el camino de la cultura actual, y otra muy criminal es borrar de una pluma, y a troche y moche, nuestra cultura aborígen que, con orgullo, nos dice que nuestra nación no es de ayer, sino tan antigua y respetable como las naciones más grandes del mundo.³¹

Volvemos a ver aquí cómo, a través de la idea de evolución musical, Moreno ubica a la música indígena contemporánea dentro de un pasado milenario que, a su vez, la coloca dentro de la historia musical de las grandes civilizaciones, y que debe ser conservada en pos de crear un arte nacional que combine esas músicas del pasado con aquella más evolucionada producto de la conquista.

Sobre la música de los grupos indígenas de la sierra o del sector interandino, Moreno la describe en función del uso exclusivo de dos escalas pentatónicas anhemitónicas. Moreno construye estas escalas a partir de una sucesión de

quintas: fa-do-sol-re-la y las reordena para formar una escala pentatónica mayor: fa-sol-la-do-re (conformación interválica: 2^a M-2^a M-3^a m-2^aM) y su relativa menor: re-fa-sol-la-do (3^a m-2^a M-2^a M-3^a m). También menciona el uso de este sistema de escalas en la música china como prueba de la antigüedad y origen oriental de los indios americanos.³² Basado en su propia experiencia, atribuye la falta de ‘evolución’ y la constante utilización de la escala pentatónica menor en la música indígena de la región interandina a factores ‘naturales’ o ‘climáticos’:

No olvido jamás la impresión dolorosa que tuve cuando ascendía por primera vez, viajando en ferrocarril desde el litoral, por las peladas breñas de la provincia del Chimborazo, y atravesaba, aterido de frío, las pampas de Palmira que simulan un mar de arena. [...] desde entonces he podido explicarme más claramente el por qué de la melancolía ingénita del indio taciturno de la región interandina [...].³³

También atribuye el uso del modo menor a una cuestión de carácter moral: «Los indígenas del altiplano [...] han vivido siempre oprimidos y esclavizados: unas veces, por sus mismos caciques despóticos y atrabiliarios, y otras, por los sucesivos conquistadores».³⁴ Moreno entiende que estos grupos indígenas que habitan la zona interandina no descienden de los incas, sino que descienden de los grupos subyugados por estos, y que difiere de la propuesta acerca del pasado musical que propone Sixto María Durán, basada pura y ex-

30 Se entiende al folklore como una serie de elementos compartidos por un grupo de personas que se transmite de manera oral a lo largo del tiempo y que, a su vez, los distingue de otros grupos. El concepto de folklore tiene sus orígenes en Europa a fines del siglo XVIII y, como señala Matthew Gelbart, está indefectiblemente conectado al origen del término nación. Matthew Gelbart. “Romanticism, the Folk, and Musical Nationalisms”, *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, ed. Benedict Taylor (Cambridge: Cambridge University Press, 2021): 74-91.

31 *Ibíd.*, 72.

32 *Ibíd.*, 75.

33 *Ibíd.*, 77.

34 *Ibíd.*, 77-78.

clusivamente en el pasado inca. Sin embargo, no plantea necesariamente una diferencia entre esta música y la incaica, entendiendo el uso de las escalas pentatónicas anhemitónicas como parte de un sistema musical del pasado de tipo panandino más amplio. Así lo indica en su segundo volumen (inédito) dedicado a la música durante el período colonial:

En el Ecuador no existe música incaica [...]. Y aquí me parece oportuno decir algo acerca de un error que se ha propagado hasta arraigarse profundamente entre nosotros, error relacionado con la modalidad musical indígena ecuatoriana. Desde hace algunos años [...] se ha dado en llamar “música incaica” a la autóctona del modo menor, lo mismo que a la mestiza. Mas como tan arbitraria denominación, que encierra grave inexactitud contra la verdad histórica, con menoscabo de la valía artística de nuestra música indígena, se ha generalizado aún entre personas ilustradas del país y se ha difundido aún entre las extrañas, es mi deber demostrar la falsedad de tal “invento”. [...] [L]a música de los invasores del Cuzco no tuvo influjo alguno en estos pueblos, ya por lo breve del tiempo que dominaron los Incas, como por la antipatía tan marcada que los naturales tuvieron a los invasores, ya también por lo tardío y reacio que es el aborigen para adaptarse a las nuevas costumbres. Aunque la modalidad es idéntica en toda la región interandina, desde el Ecuador hasta Bolivia, cada provincia ecuatoriana, cada poblado tienen su música propia: la que tuvieron en los remotos tiempos en que cada hoyo formaba un cacicazgo, una monarquía separada; es de-

cir, la música que ha brotado como fruto del ambiente local.³⁵

Los dos tercios restantes del primer tomo, Moreno los ocupa con descripciones a partir de sus observaciones directas de distintos grupos indígenas a lo largo de Ecuador, en un relato que va por provincia y de los que recoge los tipos de instrumentos y formas de ejecutarlos, junto con las músicas danzas y rituales en función de su análisis y observación de distintas festividades, presentando un trabajo de estudio *in situ* pionero en el Ecuador.

La historia musical ecuatoriana según Sixto María Durán

A diferencia de Moreno, Sixto María Durán no se abocó de manera exhaustiva al estudio de la música del pasado, ni a recopilar músicas, danzas y cantos circundantes, pero sí realizó algunos breves escritos en los que reflexiona acerca de la música antes de la época colonial. Como en el caso de Moreno, voy a hacer una pequeña semblanza biográfica de Sixto María Durán para comprender su posición como músico y personalidad destacada dentro de la historia de la música académica de Ecuador.

Sixto María Durán nació en Quito el 6 de agosto de 1875 (coincidentalmente, el mismo día en que el presidente Gabriel García Moreno fuera asesinado). La formación musical de Durán fue en parte autodidacta. Estudió música primeramente con su madre, y luego —según nos indica Pablo Guerrero— con un religioso alemán llamado Jausen.³⁶ Es im-

³⁵ Segundo Luis Moreno. *Historia de la música en el Ecuador. Segunda parte: El Coloniaje* (Quito: Inédito, 1950): 13.

³⁶ Pablo Guerrero, ed. *Álbum de partituras. Sixto María Durán (1875-1947)* (Quito: Conmúsica, 2011): 15.

portante recordar que durante los años de juventud de Durán, el Conservatorio Nacional de Música estuvo cerrado y no se reabrió sino hasta la gestión del presidente Eloy Alfaro en el año 1900, año en el que Durán entra al Conservatorio no como estudiante, sino como profesor de piano.³⁷ En paralelo a su actividad musical, Durán se forma como abogado, título que obtiene en el año 1899, llegando a ser designado presidente de la Corte Suprema de Justicia en el año 1909.³⁸ Además de varios cargos gubernamentales, Durán fue director de la Escuela de Artes y Oficios a partir de 1904, y luego del Conservatorio Nacional de Música tras la inmediata salida de Brescia en 1911 y hasta 1916, año en que vuelve a la dirección de la Escuela. En 1923 regresa a ocupar el rol de director del Conservatorio Nacional de Música por diez años, y luego una tercera y última, entre 1941 y 1944, rol que deja por su deteriorada salud, y muere a los pocos años en 1947.³⁹

La mayoría de los escritos de música de Durán son de carácter teórico o estético, pero también publicó y dejó parcialmente inéditos trabajos sobre el pasado musical. Dentro de lo publicado se encuentra el artículo titulado “Música incásica”, que salió en cinco partes en el diario *El Comercio* de Quito entre septiembre y octubre de 1917. Una versión apenas revisada de este mismo artículo y bajo el mismo título se publicó luego en la revista argentina *Música de América* en tres partes entre abril y junio de 1920.⁴⁰ En 1928 publicó los artículos “Música ecuatoriana” en la *Revista de la Sociedad Jurí-*

dico-Literaria y “La musique aborigène et populaire de l’Équateur” en las actas del Primer Congreso Internacional de Arte Popular realizado en Praga.⁴¹ Dejó dos trabajos inéditos titulados *Música americana* (fechado en 1928) y *Música aborigen* (sin fecha).

El artículo de 1917 se produce a raíz de los conciertos-conferencias realizados por el músico peruano Daniel Alomía Robles, acompañado por su esposa Sebastiana Godoy y por el poeta Enrique Bustamante y Ballivián en lo que sería el inicio de su gira latinoamericana. En estos conciertos-conferencias, el poeta comenzaba hablando de la historia y cultura incaicas, más la recitación de algún poema propio, seguido de un concierto generalmente dividido en dos —y a veces tres— secciones: música incaica y música del período colonial. A veces se incluía también una tercera sección con obras del propio Alomía Robles en los que combinaba elementos incaicos con técnicas europeas. Durante el concierto se intercalaban las explicaciones de Alomía Robles acerca de la música incaica con ejecuciones al piano de Sebastiana Godoy, a veces también asistidos por músicos locales.

En su artículo, Durán aprovecha la ocasión para hacer una descripción detallada sobre la música incaica que surge del entrecruce entre sus conocimientos previos y las descripciones y ejemplos musicales escuchados durante los conciertos de Alomía Robles. Durán describe las melodías incaicas a partir del uso de la escala pentatónica en sus modos menor y mayor, y los

37 *Ibíd.*

38 Pablo Guerrero. “Sixto María Durán, compositor de la tierra sagrada”, en http://soymusicaecuador.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html. Última consulta: 11 de mayo 2021.

39 *Ibíd.*

40 Sixto María Durán. “Música incásica”, *Música de América* 1, N.º 2, 3, 4 (abril, mayo, junio 1920): s/p.

41 Según consta en un artículo publicado en la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, la invitación a Durán, entre otras figuras, para constituir la Sección Ecuatoriana de este congreso, fue de Gabriela Mistral como miembro de la Sección de Relaciones Artísticas de la Sociedad de las Naciones. “Un Congreso de Artes Populares en Praga para el año de 1928”, *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* 33, N.º 120 (abril-junio 1927): 182-184.

posibles derivados armónicos a partir de estas cinco notas. En la última entrega del artículo, el autor concluye esbozando algunas ideas sobre la aplicación de la música incaica en el marco de la composición musical moderna.

En su trabajo inédito “Música americana”, Durán comienza su texto estableciendo como bisagra temporal la llegada de Colón a América, y solo refiere al pasado precolonial de aquellos pobladores que tenían un sistema de organización similar al europeo. Haciendo su propia interpretación de los escritos del arqueólogo Max Uhle, concluye que solamente el imperio de los Incas es el que «se acercaba más al organismo político europeo [...]».⁴² Establece entonces los comienzos de la ‘música americana’ al momento de la colonización. En este sentido, y siguiendo los lineamientos herderianos, el compositor manifiesta que

[...] será [...] en la música popular, en la manifestación colectiva y anónima, en la obra ingenua, nacida al calor de la inspiración impremeditada y ocasional, donde encontraremos las palpaciones auténticas del corazón de un pueblo, en esa forma que se dirige a la expresión por la expresión sin sacrificarla al precepto, para que después, como material artístico sea el maestro el que la utilice como un motivo de su paráfrasis, o le sirva como sujeto básico de inspiración para sus obras inmortales.⁴³

Luego de esta disquisición acerca de una música popular y un arte culto, Durán retoma la historia de la civilización inca y su música, a la que entiende como aquella «manifestación

colectiva y anónima» en la que se inspiran los compositores contemporáneos para escribir obras de tinte americanista. Es así como señala también las coincidencias entre los estudios realizados en el Ecuador y aquellos de Daniel Alomía Robles en Perú, que se vieron corroborados a partir de la visita de este último en 1917.⁴⁴ Esto lo profundiza aún más en su escrito “La música aborigen”:

Hasta 1916 el fenómeno [de la música aborigen americana] se encontraba absolutamente insoluble, aun cuando había sido ya materia de largas reflexiones que se ocultaban tímidamente, a falta de confirmaciones objetivas y documentales en la República del Ecuador, pero arriba por casualidad, hasta Quito, capital de la República, el distinguido musicólogo peruano Manuel [sic] Alomía Robles y a través de su conferencia, encontramos confirmadas todas nuestras reflexiones, con la circunstancia, especialísima, de que, si habíamos partido del estudio de la melodía indígena hacia una teoría más o menos aproximada, en orden a la explicación teórica de la estructura de tal melodía, el maestro Robles, llegaba a tal estructuración, o a la explicación de la misma, partiendo de la organología prehistórica, desenterrada en distintos lugares comprendidos dentro de los límites del Gran Imperio Incásico [...].⁴⁵

En otra sección de *Música americana*, Durán pasa a relatar los géneros populares específicamente ecuatorianos que de alguna manera continuaron o se vieron influidos por la música europea a partir de la colonización, como el yaraví (al que describe muy bre-

42 Sixto María Durán. *Música americana* (Quito: inédito [manuscrito mecanografiado], 1928): 2.

43 *Ibíd.*, 8.

44 *Ibíd.*, 13. Durán menciona erróneamente que Alomía Robles estuvo en Ecuador en 1916 rumbo a Europa, cuando en realidad fue en 1917 en su viaje rumbo a Estados Unidos.

45 Sixto María Durán. *Música aborigen* (Quito: inédito [manuscrito mecanografiado], s/f): 1.

vemente), el sanjuanito y el alza que te han visto. Esta misma sección del texto es la que, traducida al francés, el autor publica bajo el título “La musique aborigène et populaire de l'Équateur”, en este caso como artículo independiente.⁴⁶

Sobre el tipo de escalas pentatónicas utilizadas por los pobladores del pasado americano —es decir, según Durán, inca—, el músico afirma que las escalas pentáfonas no están conformadas solamente del modo mayor y menor (como afirma Moreno), sino «tantos cuantos puedan formarse, tomando como punto de partida cada una de las notas componentes de las escalas [...]».⁴⁷ Esto se encuentra en sintonía con lo propuesto por Raoul y Marguerite d'Harcourt acerca de la música de los incas, aunque estos autores no estén mencionados directamente.⁴⁸

Si bien el sistema de modos de Moreno y Durán difieren entre sí, en otro apartado de su *Música americana* Durán plantea que la potencialidad de la música indígena se encuentra en la influencia de la música europea, aplicando términos del positivismo científico en combinación con el organicismo musical del discurso europeo (principalmente germano) de finales de siglo XIX, similares a los discursos evolutivos de Moreno:

Si la música religiosa colonial sembró el germen generoso sobre el sentimentalismo musical indígena, este adquiere su potencialidad fructífera, terminadas las luchas de independencia política y el consiguiente

aplanamiento producido por tamaño esfuerzo. Es con la reacción biológica natural a todo organismo fuerte, que se ha presentado, entre muchas otras actividades apremiantes en último término, la actividad musical, en el sentido de su estudio y de su cultivo general.⁴⁹

Al igual que Moreno, Durán encuentra similitudes entre la escala pentatónica americana y las antiguas escalas de Asia (China, Japón, Java, Corea, etc.), Egipto, Grecia y Escocia,⁵⁰ y entiende la utilización de la escala pentatónica como un estadio inicial dentro de la evolución musical:

[...] la escala incásica pentátona no es otra cosa que el primer desarrollo humano de la escala diatónica primeramente, con sus cuatro primeras quintas y de la escala cromática posterior, pudiendo explicarse así el desarrollo histórico de la misma por los hechos aparecidos en el tiempo: tricordios, tetracordios y sus modalidades, según la situación del semitono, entendido que el pentacordio en nuestro caso, excluye semitonos e incluye terceras menores por su naturaleza diferente y forma de construcción, enriquecido ya por su quinto sonido de las modalidades mayor y menor.⁵¹

Queda establecido entonces que tanto Moreno como Durán llegan a conclusiones similares acerca de la música indígena precolonial, pero a través de dos vías distintas, es decir, abogando por dos construcciones del pasado diferentes. Sin embargo, ambos coinciden en su mirada acerca de las

46 Durán, *Música americana*, 23–25. Sixto María Durán. “La musique aborigène et populaire de l'Équateur”, en *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du 1er Congrès International des arts populaires, Praga MDCCCXXVIII* [1928], Vol. 2 (París: Editions Duchartre, 1931): 117–118.

47 Durán, *Música americana*, 35.

48 Raoul y Marguerite d'Harcourt. *La musique des Incas et ses survivances* (París: Paul Geuthner, 1925).

49 Durán, *Música americana*, 43.

50 Durán, *Música aborigen*, 5.

51 *Ibid.*, 4.

perspectivas estéticas musicales (organicismo) y científicas (evolucionismo) europeas que aplican para explicar el desarrollo de estas músicas. Si hay disidencia en el pasado, pero coincidencia en el abordaje del material musical, el interrogante que surge es cómo se trasladan estos discursos a las obras de carácter indigenista/nativista y/o nacionalista dentro del corpus de obras de ambos compositores.

Las obras

El catálogo de obras de Segundo Luis Moreno y Sixto María Durán es muy amplio y variado. Por un lado, hay obras para distintos orgánicos, desde música de cámara, piezas para piano, hasta obras para banda sinfónica y para orquesta; y por otro, hay una aproximación a distintos géneros, desde obras de tipo académico como sinfonías e incluso obras religiosas hasta piezas populares y/o folklóricas tanto indígenas como criollas. Los cargos que ambos desempeñaron tampoco fueron ajenos a sus composiciones musicales. Por su función como jefe de bandas, Moreno escribió numerosas marchas para banda sinfónica; en tanto que Durán, que se desempeñó como director de escuelas, compuso varios himnos escolares.

En el caso de Moreno, su obra pareciera estar directamente influenciada por sus trabajos de campo. Es decir, que utiliza las músicas indígenas con pretendido origen prehispánico, pero con fuerte vigencia contemporánea recogidas mediante la observación y escucha directas. La combinación de elementos folklóricos/populares y los de la tradición musical académica europea se ve claramente reflejada en sus tres suites ecuatorianas para orquesta.

La *Suite Ecuatoriana N.º 1* compuesta en 1915 tiene cuatro movimientos titulados: I. Preludio sinfónico (“Salve, salve, gran señora”, cántico religioso indígena-ecuatoriano), II. Danza ecuatoriana (sanjuanito), III. Romanza sin palabras (sobre un yaraví) y IV. Rondó (tema original). La *Suite Ecuatoriana N.º 2* está compuesta de cinco movimientos titulados: I. Danzante, II. Sanjuanito, III. Yaraví, IV. Pasillo y V. Rondeña.⁵² La *Suite Ecuatoriana N.º 3* es de 1956 y, al igual que la segunda, también se conforma de cinco movimientos: I. Albazo (alborada de fiesta campestre), II. Plegaria (sobre un cántico religioso-popular), III. Danzante (danza ritual indígena), IV. Nocturno (sobre un yaraví criollo imbabureño) y V. Sanjuanito (danza autóctona). El uso de un género europeo como el de la suite, pero basado en danzas ecuatorianas, hacen al carácter ‘nacional(ista)’ de estas obras a la manera en que la historia del nacionalismo musical de origen europeo ha extendido su práctica, es decir, en la combinación de elementos de la tradición musical escrita de Centroeuropa (sobre todo Francia, Alemania-Austria, Italia) con elementos autóctonos propios del lugar de origen del compositor (en este caso, Ecuador). En este sentido, Moreno extiende esa tradición romántica al utilizar melodías presentes en las tradiciones locales folklóricas y/o populares, armonizadas en el contexto de la orquesta de raigambre europea.

Si bien como ya mencionara, Moreno se vale de diversos géneros folklóricos indígenas para la creación de sus obras de carácter nacionalista, el más utilizado por este autor es el del sanjuanito (ejemplo 1, arriba, página siguiente).

⁵² En el caso de esta suite se desconoce la fecha de composición. Es posible que se haya compuesto alrededor de los años 30, comienzos de 1940.

Allegretto ♩ = 96

Ejemplo 1. Fragmento en reducción de piano del segundo movimiento (Danza ecuatoriana: sanjuanito) de la *Suite Ecuatoriana N.º 1* de Segundo Luis Moreno.

En este fragmento se observa cómo Moreno juega entre dos modos pentatónicos menores (mi y la) y ciertos cromatismos y alteraciones para crear acordes de dominante y así generar tensión armónica (el mi menor se convierte en mayor funcionando como acorde dominante de la, concluyendo el fragmento con el acorde de si mayor como dominante para volver al mi menor).

Según María Cristina Verdesoto, Moreno hace una clasificación entre un sanjuanito indígena y un “San Juan de blancos” o “San Juan Mestizo”, distinguiendo al género entre pre y poscolonial (y haciendo uso, como puede verse en el ejemplo 1, de este último).⁵³ Esta autora también menciona dos teorías acerca de sus orígenes, que lo convierten en un género viable tanto para los

defensores del pasado musical incaico (Durán) como para sus detractores (Moreno). Así, según los d’Harcourt, el sanjuanito sería un derivado del huayno peruano introducido por los incas, mientras que el mismo Moreno, entre otros, explicaba que la dominación inca fue demasiado breve y resistida por la cultura como para influir en su música, por lo que el sanjuanito tendría un origen anterior (más allá de su nombre, que pudo ser modificado a raíz de la colonización o, en todo caso, renombrado por los españoles y por el cual se conoce a este género en la actualidad).⁵⁴

Sixto María Durán, en contraste con Moreno, utiliza muy poco la temática indigenista en sus obras, y en los casos que sí la aborda tiende a referir directamente a una conexión incaica imaginaria. Durán escribe además una

53 María Cristina Verdesoto. “El sanjuanito como elemento nacionalista en la música académica ecuatoriana”, *El Diablo Ocioso, Revista Musical Ecuatoriana*, N.º 13 (agosto 2017): 15.

54 *Ibíd.*, 12-14.

ópera de temática nacional basada en la novela decimonónica de Juan León Mera titulada *Cumandá*. Pero si bien la obra de Mera hace alusión a los grupos nativos de la selva, Durán los transforma en incas, y hace uso de los recursos descritos por él en sus discursos sobre música incaica, aunque más que nada como elemento evocativo de tipo melódico y rítmico.⁵⁵ Ejemplo de ello puede verse en su obra para canto y piano titu-

lada “Yaraví (serenata)” (ganadora del segundo premio en el Concurso Ecuatoriano organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara y publicada por esta misma institución en 1941), en donde utiliza la pentatonía en la voz superior, acompañada de ciertos patrones rítmicos en el estilo de las músicas indígenas, revestidos de un desarrollo armónico de la tradición de la música académica europea (ejemplo 2).

Ejemplo 2. Fragmento de “Yaraví (serenata)” para canto y piano. Letra de Marcos Ferraris y música de Sixto María Durán, compases 21 a 24.

Como se observa en los primeros dos compases (cc. 21-22), Durán crea una melodía pentatónica con las notas sol, si bemol, do, re, fa en la voz y la mano derecha del piano, utilizando el bajo y las voces intermedias para armonizar la melodía, produciendo tensión con el uso del fa sostenido y la utilización del acorde de dominante, sumado a la re-

petición del patrón rítmico. En los dos compases siguientes (23-24) le sigue el mismo patrón melódico en la mano derecha del piano en la escala pentatónica de do menor, con el si becuadro para crear el acorde dominante de sol.

Recursos similares emplea en su obra “Leyenda incásica” para flauta y piano (ejemplo 3).

Ejemplo 3. Fragmento de la pieza para flauta y piano “Leyenda incásica” de Sixto María Durán.

55 Sobre las diferentes versiones operísticas de *Cumandá* véase Ketty Wong. “Cumandá: A Leitmotiv in Ecuadorian Operas? Musical Nationalism and Representation of Indigenous People”, en *Cultur-*

al Nationalism and Ethnic Music in Latin America, ed. William H. Beezley (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2018): 129-147.

Aquí podemos ver nuevamente el uso de la pentatonía en la voz superior (en este caso de re menor) y el patrón rítmico del piano que armoniza y genera tensión con el uso del do sostenido estableciendo el acorde de dominante.

A modo de conclusión

A partir de lo expuesto hasta aquí es posible determinar las diferencias, o incluso incongruencias, entre dos tipos de discursos: el literario y el musical. Si bien en sus escritos Moreno y Durán plantearon pasados musicales anclados en diferentes versiones históricas acerca de los pobladores indígenas —ya sea del supuesto ‘Reino de Quito’ y la reivindicación del indígena contemporáneo, como en los discursos de Moreno, o del pasado incaico anclado en una visión romantizada del pasado prácticamente desvinculada del indígena del presente, como en el caso

de Durán— en la construcción de una música académica de tipo nacionalista, ambos se valieron de los mismos recursos sonoros. Estos se reducen más que nada al uso de las escalas pentatónicas en algunos pasajes motivicos, y algunos ritmos propios de ciertos géneros de música indígena, en combinación con armonizaciones e instrumentaciones de la música académica europea. Así, la pentatonía funciona como cita directa o como simple evocación del paisaje andino sin necesidad de explorar en profundidad o utilizar otros recursos, salvo algunos elementos rítmicos. Es la construcción de una sonoridad ecuatoriana que no distingue, al menos auditivamente, entre un pasado indígena romantizado (como en el caso de Durán) o uno que busca incorporar al indígena contemporáneo (como sucede en el discurso literario de Moreno), y que, a su vez, pretende evocar un paisaje sonoro más amplio, de tipo panandino o incluso americano.

Bibliografía

- Aulestia, Luis. “El estilo compositivo de Sixto María Durán”. *JAM IN. Órgano de difusión de la Escuela de Música UDLA* 1, N.º 1 (julio 2019): 16-27.
- Ayala Mora, Enrique. *Ecuador: Patria de todos. La nación ecuatoriana, unidad en la diversidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.
- Beltrán F., Marcelo. “Algunas consideraciones sobre la música ecuatoriana en el siglo veinte”. *A Tempo* 1, N.º 3 (enero-marzo 1992): 47-55.
- Bohlman, Philip. “Johann Gottfried Herder and the Global Moment of World-Music History”. En *The Cambridge History of World Music*, ed. Philip Bohlman, 255-276. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Bustos, Guillermo. “Revistas académicas y escritura de la historia en Ecuador: la contribución del Boletín de la Academia Nacional de Historia (1918-1920) y Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia (1991)”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, N.º 1 (2013): 169-201.
- Corrales, Manuel. “Las raíces del relato indigenista ecuatoriano”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 4, N.º 7-8 (1978): 39-52.
- D’Harcourt, Raoul y Marguerite. *La Musique des Incas et ses survivances*. 2 vols. Paris: Paul Gethner, 1925.
- Durán, Sixto M. “Música ecuatoriana”. En *Teoría del arte en el Ecuador*, ed. Edmundo Ribadeneira. Quito: Banco Central del Ecuador, 1987.

- . “Música ecuatoriana”. *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* 35, N.º 123 (enero-marzo 1928): 44-61.
- . “La musique aborigène et populaire de l'Équateur”. En *Art populaire. Travaux artistiques et scientifiques du Ier Congrès International des arts populaires Praga MDCCCXXVIII* [1928], Vol. 2, 117-118. París: Editions Duchartre, 1931.
- . “Música incásica”. *Música de América* 1, N.º 2, 3, 4 (abril, mayo, junio 1920): s/p.
- . *Música americana*. [s/l]: inédito [manuscrito mecanografiado], 1928.
- . *Música aborígen*. Quito: inédito [manuscrito mecanografiado], [s/f].
- García Arancibia, Fernando. “Domingo Brescia y el aporte foráneo al desarrollo musical chileno”. *Revista Musical Chilena* 45, N.º 175 (enero-junio 1991): 42-56.
- Gelbart, Matthew. “Romanticism, the Folk, and Musical Nationalisms”, *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, ed. Benedict Taylor, 74-91. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Godoy Aguirre, Mario. “La nación, el nacionalismo y la música nacional”. *Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”*. Núcleo de Chimborazo 30 (noviembre 2014): s/p.
- . *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2012.
- Guerrero, Juan Agustín. *Yaravíes quiteños*. Quito: Archivo Sonoro del Municipio de Quito, 1993.
- . *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2da. ed. Quito: Banco Central del Ecuador, 1984. [1a. ed. Quito: Imprenta Nacional, 1876].
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Sixto María Durán (1875-1947). El compositor de la tierra sagrada*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2014.
- . *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. 2 vols. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana, 2002-2005.
- ., ed., *Álbum de partituras. Sixto María Durán (1875-1947)* (Quito: Conmúsica, 2011), 15.
- . “Sixto María Durán, compositor de la Tierra Sagrada”. En http://soymusicaecuador.blogspot.co.uk/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la_1705.html
- Huarcaya, Sergio Miguel. “Imagining Ecuadorians: Historicizing National Identity in Twentieth-Century Otavalo, Ecuador”. *Latin American Research Review* 49, N.º 3 (2014): 64-84.
- Jijón y Caamaño, Jacinto. “Examen crítico de la veracidad de la historia del Reino de Quito del P. Juan de Velasco, de la Compañía de Jesús”, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, N.º 1 (junio-julio 1918): 33-63.
- . “Nueva contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia de Imbabura”, *Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Americanos*, N.º 10 (enero-febrero 1920): 1-120.
- Mendívil, Julio. *Cuentos fabulosos: La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima: IFEA IDE-PUCP, 2018.
- Moreno, Andrea. “José Gabriel Navarro y sus aportes en torno al arte, educación e identidad nacional en el contexto del Segundo Congreso Científico Panamericano de 1915”. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, N.º 4 (2017): 31-40.
- Moreno, Segundo Luis. “Lo autóctono en la música”. *A Tempo* 1, N.º 3 (enero-marzo 1992): 28-32.
- . *Historia de la música en el Ecuador. Primera parte: la prehistoria*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972.

- . *La música de los Incas: Rectificación a la obra intitulada La musique des Incas et ses survivances por Raúl y Margarita d'Harcourt*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- . *Historia de la música en el Ecuador. Tercera parte: La República*. Quito: inédito, 1950.
- . *Historia de la música en el Ecuador. Segunda parte: El Coloniaje*. Quito: inédito, [s/f].
- . *Música y danzas autóctonas del Ecuador / Indigenous music and dances of Ecuador*, translated by Jorge Luis Pérez. Bilingual edition. Quito: Fray Jodoco Ricke, 1949.
- . “La música en el Ecuador”. En *El Ecuador en cien años de independencia. 1830-1930*, ed. Gonzalo Orellana J., Vol 2, 187-276. Quito: Imprenta de la Escuela de Artes y Oficios, 1930.
- . *La música en la provincia de Imbabura. Apuntes para la historia de la música en el Ecuador*. Quito: Tipografía y Encuadernación Salesianas, 1923.
- Muñoz Sanz, Juan Pablo. “La música ecuatoriana”. En *Teoría del arte en el Ecuador*, ed. Edmundo Ribadeneira, 203-228. Quito: Banco Central del Ecuador, 1987.
- Muratorio, Blanca, ed. *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO, 1994.
- Olson, Christa J. “‘Raíces Americanas’: Indigenist Art, América, and Arguments for Ecuadorian Nationalism”. *Rhetoric Society Quarterly* 42, N.º 3 (2012): 233-250.
- Prieto, Mercedes. “Los indios y la nación: Historias y memorias en disputa”. En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación: Proyecto civilizatorio y fronteras coloniales en el Ecuador*, ed. Valeria Coronel y Mercedes Prieto, 265-316. Quito: FLACSO, 2010.
- . *Liberalismo y temor: Imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador post-colonial, 1895-1950*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador y Abya-Yala, 2004.
- Rubio Orbe, Gonzalo. *Los indios ecuatorianos: Evolución histórica y políticas indigenistas*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1987.
- S/A. “Un Congreso de Artes Populares en Praga para el año de 1928”. *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* 33, N.º 120 (abril-junio 1927): 182-184.
- Sigmund, Charles. “Segundo Luis Moreno (1882-1972): Ecuador’s Pioneer Musicologist”. *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 8 (1972): 71-104.
- . “La música en el Ecuador. Volumen Primero: Prehistoria by Segundo Luis Moreno”, trad. Margarita Gangotena G., en *Anuario Interamericano de Investigación Musical* 8 (1972): 171-174.
- Stevenson, Robert M. “Música en Quito”. *Revista Musical Chilena* 16, N.º 81-82 (julio-diciembre 1962): 172-194.
- Velasco, Juan de. *Historia del reino de Quito en la América Meridional*. Quito: Imprenta del Gobierno, 1841-1844.
- Verdesoto, María Cristina. “El sanjuanito como elemento nacionalista en la música académica ecuatoriana”. *El Diablo Ocioso, Revista Musical Ecuatoriana*, N.º 13 (agosto 2017): 6-38.
- Walker, John L. “Incans, Liberators, and Jungle Princesses: The Development of Nationalism in the Art Music of Ecuador”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 37, N.º 1 (primavera-verano 2016): 1-33.
- . “The Younger Generation of Ecuadorian Composers”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 22, N.º 2 (otoño-invierno 2001): 199-213.
- Willingham, Eileen. “Imagining the Kingdom of Quito: Reading History

- and National Identity in Juan de Velasco's *Historia del Reino de Quito*". En *Jesuit Accounts of the Colonial Americas: Intercultural Transfers, Intellectual Disputes, and Textualities*, ed. Marc André Bernier, Clorinda Donato y Hans-Jürgen Lüsebrink, 81-106. Toronto: University of Toronto Press, 2014.
- Wolkowicz, Vera. "Building Ecuador's Musical Past in the Quest for a Nationalist Art Music, 1900-1950". *The Journal of Musicology* 36, N.º 2 (2019): 228-260.
- Wong, Ketty. "Cumandá: A Leitmotiv in Ecuadorian Operas? Musical Nationalism and Representation of Indigenous People". En *Cultural Nationalism and Ethnic Music in Latin America*, ed. William H. Beezley, 129-147. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2018.
- . *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012.
- . "The Song of the National Soul: Ecuadorian Pasillo in the Twentieth Century". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 32, N.º 1 (primavera-verano 2011): 59-87.

Las bandas militares en el Ecuador: Crónicas sonoras de la Revolución Liberal (1895–1912)

Ketty Wong
Universidad de Kansas
ketwong@ku.edu

Resumen

Este artículo examina el rol que tuvieron las bandas del Ejército Ecuatoriano en la creación y difusión de una música instrumental de carácter patriótico durante el período de la Revolución Liberal. Los directores y músicos de banda dejaron un importante legado de marchas, boleros y pasodobles marciales que conmemoran a los héroes y mártires de la contienda liberal. Aunque la mayor parte de este repertorio bandístico y sus compositores están ausentes en la historiografía de la música ecuatoriana, su influencia en la estética y prácticas musicales de principios del siglo XX fue marcada y constituye una suerte de crónica sonora que registra momentos claves de la historia política del país; especialmente el triunfo de la Revolución Liberal (1895), el conflicto limítrofe con el Perú (1910) y la guerra civil al interior del Partido Liberal que terminó con el asesinato del General Eloy Alfaro (1912). Este estudio sugiere que los músicos de las bandas militares generaron un 'nacionalismo musical de carácter patriótico' que se desarrolló paralelamente al 'nacionalismo académico' en la música clásica ecuatoriana, y al 'nacionalismo popular' representado por la 'música nacional'. Basado en la revisión de las listas de revista de comisario del Ejército Ecuatoriano, así como partituras de música de banda y grabaciones en discos de pizarra de principios del siglo XX, este estudio sugiere que las bandas militares no solo cumplían su función militar y ofrecían momentos de esparcimiento a través de las retretas que presentaban en los parques, sino que también dejaron constancia sonora de los principales acontecimientos políticos del país.

Palabras claves: Ecuador, bandas militares, Revolución Liberal, nacionalismo musical, música patriótica.

Title: Military bands in Ecuador: Sonic Chronicles of the Liberal Revolution (1895–1912)
Abstract

This article examines the role that military bands played in the creation and dissemination of patriotic instrumental music during the Liberal Revolution period. Band directors and musicians left an important legacy of marches, boleros, and martial pasodobles that commemorate the heroes and martyrs of the liberal war. Although most of this band repertoire and its composers are invisible in the historiography of Ecuadorian music, its influence on the musical practices and aesthetics of the early 20th century was significant and constitutes a sonic chronicle that highlights key moments in the country's political history, especially the triumph of the Liberal Revolution (1895), the border conflict between Ecuador and Peru (1910), and the civil war of 1912, which ended with the assassination of General Eloy Alfaro (1912). This study suggests that the musicians of the military bands generated a "patriotic nationalism" that developed concurrently to the "academic nationalism" in Ecuadorian concert music, and to the "popular nationalism" represented by the so-called 'national music'. Based on the revision of commissar reviews from the Ecuadorian Army, as well as scores and recordings from the early twentieth century, this study suggests that the military bands not only fulfilled their military function and provided moments of relaxation through the retretas performed in the parks, but also left a sound record of the main political events in the country.

Keywords: Ecuador, military bands, Liberal Revolution, musical nationalism, patriotic music.

Las bandas militares han tenido un rol protagónico en la historia social y política del Ecuador, particularmente en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Además de marcar los toques de ordenanza y el ritmo en los ejercicios y marchas de instrucción que regulan las actividades del ejército, estas bandas también proveían el acompañamiento musical en los desfiles militares, las procesiones fúnebres, las fiestas populares y las famosas retretas donde presentaban un variado repertorio. Su carácter itinerante, al estar sujetas a las constantes movilizaciones de las unidades de arma a las que pertenecían, dio lugar a la creación de las bandas civiles y las bandas de pueblo para suplir la creciente demanda musical en los nuevos espacios urbanos y formas de ocio que surgieron con la aparición de la clase burguesa.

Los investigadores de la música bandística afirman que las bandas de música fueron «motores de democratización de la cultura musical» al sacar a las calles la música sinfónica y las óperas, operetas y zarzuelas que se escuchaban exclusivamente en el contexto del teatro.¹ También señalan que con esta práctica cultural las élites buscaban educar el gusto musical del pueblo de acuerdo a sus preferencias estéticas y así mantener su hegemonía de clase. Por otra parte, se ha examinado el escenario de la retreta como un vehículo efectivo para el desarrollo de la cultura popular y un preámbulo a la cultura de masas que se desarrolló en el siglo XX.² Además, se ha destacado la importancia de las

¹ Elvira Ascensi Silvestre. "Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica", en *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*, Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo, eds. (Madrid: Libargo, 2019): 21–34.

² Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo. "Introducción: Saldando una deuda histórica...", en *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*. (Madrid: Libargo, 2019): 1–19.

bandas de música como un centro de instrucción musical donde los soldados adquirirían los rudimentos básicos de la música cuando aún no existía una institución musical que cumpliera esa función. Siendo esta agrupación el único elemento de la cultura musical popular que existía y convocaba a un público amplio y diverso en el Ecuador de la segunda mitad del siglo XIX,³ es sorprendente la falta de atención académica que han recibido los músicos y el repertorio musical de las bandas del Ejército Ecuatoriano.

Este artículo busca llenar ese vacío e incorporar la música militar de principios del siglo XX en la historiografía de la música ecuatoriana. El principal objetivo es visibilizar la producción musical de las bandas militares como ‘crónicas sonoras’ de importantes acontecimientos históricos y políticos durante el período de la Revolución Liberal. ¿Quiénes fueron los directores de las bandas militares de ese tiempo? ¿Qué tipo de música componían y con qué propósito? ¿Qué recepción tenía la música patriótica fuera del contexto militar? ¿Eran los músicos de banda soldados activos o acaso formaban parte del personal asimilado que prestaba servicio al ejército? Este estudio sugiere que los músicos de las bandas militares generaron un ‘nacionalismo musical de carácter patriótico’ que se desarrolló paralelamente al ‘nacionalismo académico’ en la música clásica ecuatoriana, y también al ‘nacionalismo popular’ representado por la llamada ‘música nacional’.

Aunque la mayor parte del repertorio de las bandas militares y sus compositores están ausentes en la historiografía de la música ecua-

toriana, su influencia en la estética y prácticas musicales de principios del siglo XX fue marcada y constituye una suerte de crónica sonora que expone momentos claves en la historia política del país. Se entiende como ‘crónica’ a una historia detallada de un país o una región, de una época, de una persona destacada o de un acontecimiento importante, escrita por un testigo ocular o por un contemporáneo que ha registrado todos los pormenores que ha visto.⁴ Generalmente se asume a la crónica como un texto de carácter histórico o literario; sin embargo, una crónica también puede ser narrada en forma sonora a través de géneros musicales que tienen una semántica establecida y reconocida por un colectivo de oyentes, como es el caso de la marcha militar y la marcha fúnebre. Aunque el contexto histórico del país ha cambiado y en la actualidad la música marcial ha sido relegada a contextos estrictamente militares, el hecho de que las compañías discográficas internacionales hayan grabado una serie de marchas patrióticas para el consumo local de los ecuatorianos en la década de 1910 es sintomático de la importancia que tenía este tipo de música en esa época.

Esta investigación está basada en fuentes primarias que incluyen la revisión de dos importantes colecciones musicales que reposan actualmente en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.⁵ La primera

⁴ Esta definición fue tomada del artículo “Crónica”, publicado en Wikipedia.

⁵ El Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio (AH-MCYP) perteneció anteriormente al Departamento de Cultura del Banco Central del Ecuador (BCE). Fue en esa época (2002-2004) cuando consulté estas colecciones del Archivo Histórico como parte de un trabajo de investigación que realicé para el BCE. Las fotos de los discos de pizarra que aparecen en este artículo llevan el crédito del AH-MCYP para ser consecuente con el estado actual del Archivo Histórico.

³ Segundo Luis Moreno. *La música en el Ecuador. Tercera Parte: La República* (Quito: Inédito, 1950).

es la Colección de Discos de Pizarra con música ecuatoriana grabada en los inicios del siglo XX por diversas bandas del Ejército y del extranjero para compañías discográficas internacionales, como Victor Talking Machine, Columbia, Beka y Favorite Records. La segunda es el Fondo Musical Vaca, una extensa colección de partituras para varios formatos, especialmente de banda, compilada por José Miguel Vaca Flores, director de banda de origen lojano. Información sobre los directores y músicos de las bandas militares provienen de las listas de revista de comisario⁶ que reposan en el archivo del Centro de Estudios Históricos del Ejército Ecuatoriano. Otras fuentes primarias importantes que han sido consultadas son el Fondo Musical de la Biblioteca Carlos A. Rolando y el tercer volumen (La República) del manuscrito *La música en el Ecuador* de Segundo Luis Moreno (1950).

El estudio está dividido en tres secciones. La primera examina la banda militar y su rol dentro del ejército. La segunda sección explora la música militar que se compuso en reacción al triunfo de la Revolución Liberal (1895), el conflicto limítrofe de 1910 con el Perú y la guerra civil de 1912 al interior del Partido Liberal. La tercera sección presenta una reflexión sobre los nacio-

nalismos musicales y cómo estos crean una identidad colectiva y un sentido de pertenencia a un país. Quiero aclarar que esta investigación se enfoca exclusivamente en las bandas militares, y no en las bandas civiles o las bandas de pueblo, cuyos contextos sociales y performativos no guardan relación alguna con el mundo militar.

Las bandas militares en el Ecuador

Según los escritos de Juan Agustín Guerrero,⁷ la banda militar era desconocida en el país hasta 1818, año en que el batallón Numancia del ejército realista cruzó el actual territorio ecuatoriano desde Medellín en dirección al Perú para apoyar al virrey en la defensa de los territorios después de la Reconquista de Chile. El portentoso y brillante sonido de los instrumentos de viento, algunos nunca antes vistos en Ecuador, llamaron la atención de los moradores que encontraban a su paso. Después llegó el Ejército Libertador para apoyar el movimiento independentista. Segundo Luis Moreno señala que las bandas militares que lo acompañaban eran probablemente bandas de guerra, puesto que le parece inverosímil que este ejército haya tenido bandas de música en todas sus unidades en esa época.⁸

Las bandas militares de ese tiempo eran pequeñas y se conocían con el nombre de bandas de guerra. Estaban formadas por clarines o cornetas (dependiendo de la unidad de armas) y tambores, con los cuales se marcaban los toques de ordenanza que re-

⁶ Las listas de revista de comisario son los reportes que los comandantes de cada unidad militar emitían al iniciar el mes, en las cuales se verificaba el nombre y el número de individuos que conformaban el cuerpo castrense para efectos de pago de sueldos. En estas listas constaba el nombre de la unidad, el nombre de la compañía, el rango, nombre y apellido del soldado, el destino (es decir, si se encontraba presente o en otro lugar) y las novedades. En este último acápite constan datos de lo sucedido con el individuo; por ejemplo, si desertó, si se fue con la baja, si se encontraba enfermo o fue trasladado hacia otra unidad. Marisol Aguilar Echeverría. "Las listas de revista de comisario del Ejército de Ecuador: Un instrumento de administración de tropas utilizado a inicios del período republicano (1830-1860)", en *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 2019. En línea: <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/03/listas-revista-ejercito.html> //hdl.handle.net/20.500.11763/caribe1903listas-revista-ejercito [Acceso 17 agosto 2021].

⁷ J. Agustín Guerrero. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2ª ed. (Quito: Banco Central del Ecuador, 1984 [1a. ed. Quito: Imprenta Nacional, 1876]): 16.

⁸ Segundo Luis Moreno. *La música en el Ecuador. Tercera Parte: La República*. (Quito: Inédito, 1950): 290.

gulan las actividades del ejército en el cuartel y también en el combate.⁹ Con el avance tecnológico en la construcción de los instrumentos de viento, las bandas militares comenzaron a crecer y diversificar su repertorio al incorporar otros estilos musicales que interpretaban en los eventos civiles y religiosos. Con el tiempo, empezaron a formarse varias agrupaciones de bandas civiles y bandas de pueblo para cubrir la demanda musical en los nuevos espacios y tiempos de ocio que aparecieron con el surgimiento de la clase burguesa.

Sin duda alguna fueron las retretas, que se tocaban regularmente los jueves, domingos y días feriados, donde las bandas militares se convirtieron en una fuente de entretenimiento social. El programa de las retretas era publicado en los periódicos con antelación y el público acudía donde tocaba su banda favorita. Moreno describe las retretas en los siguientes términos:

Las audiciones públicas que daban las bandas del ejército los jueves y domingos, eran esperadas con verdadera ilusión, y habían aficionados que se tomaban el trabajo de acudir a la Zona Militar para informarse con tiempo del lugar en que daría la retreta la banda de sus especiales simpatías, aquella que sabían daba al público las más bellas selecciones de música melodramática y los mejores trozos de música sinfónica. Las bandas militares eran, pues, elemento activo de cultura artística y de noble regocijo popular.¹⁰

⁹ Los toques de ordenanza son señales musicales ejecutadas por los clarines y tambores para indicar las diferentes acciones militares sin utilizar una voz de mando.

¹⁰ Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 291.

En su estudio del Ecuador del siglo XIX, el historiador Enrique Ayala Mora indica que «la gente, en especial los niños, se distraían observando los ejercicios castrenses que se desarrollaban en las plazas públicas, debido a la estrechez del espacio en los cuarteles».¹¹ Después de los ejercicios castrenses, las bandas militares solían animar las fiestas populares con música, y algunas veces los jefes y oficiales contribuían con el aguardiente o la comida para la fiesta.

Las retretas empezaban usualmente con una obertura o un mosaico de una ópera, después interpretaban unas piezas de salón, y terminaban el evento tocando un pasodoble marcial, con el cual la banda se retiraba con paso ligero al cuartel.¹² De hecho, el término ‘retreta’ se deriva de la palabra ‘*retrait*’ (‘retirada’ en francés). Un anuncio del programa de la retreta del 18 de enero de 1868 salió publicado en el diario *Los Andes*. La Banda del Batallón N.º 1, dirigida por Antonio Neumann (el autor de la música del Himno Nacional), tocó la *Cavatina* de la ópera *El Pirata* del maestro Bellini, el *Vals Las Delicias* de José Gungé, y la *Marcha redoblada*.¹³ Ese mismo día se presentó también la Banda de Artillería bajo la dirección de Juan José Allende tocando el aria de la ópera *Ana Bolena* de Gaetano Donizetti, un “Vals nuevo”, y una “Polka nueva”.¹⁴

La educación musical que recibían los soldados que integraban las bandas militares en las postrimerías

¹¹ Enrique Ayala Mora. *Ecuador del siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2011): 164.

¹² Por lo general, la marcha tiene un tempo equivalente a 60 pasos por minuto, mientras que en el pasodoble se dan 120 pasos por minuto (de ahí su nombre).

¹³ Es posible que la “Marcha redoblada” se refiera al ‘pasodoble’, la pieza con la cual se acostumbraba terminar la retreta.

¹⁴ Guido Garay. *La música en el Guayaquil de antaño* (Guayaquil: Imprenta Puntolitho, 1998): 3.

del siglo XIX era muy rigurosa. Moreno describe el proceso de aprendizaje como un «procedimiento relámpago» y «casi despiadado».

Las bandas sometían a sus discípulos a un intenso y rapidísimo aprendizaje de los elementos de la teoría musical, e inmediatamente les ponían a practicar los instrumentos, con el fin de acelerar la formación de la “embocadura”, y a efectuar ejercicios mecánicos de adiestramiento. Este método, casi despiadado con los principiantes, ha estado constantemente en planta hasta hace poco tiempo en que aún se enseñaba música en los cuarteles militares. Pero con este procedimiento relámpago, cualquier discípulo de mediana inteligencia, a los seis meses entraba a practicar en la banda.¹⁵

Los archivos revisados no dan información sobre quién seleccionaba el instrumento a tocarse en la banda: si el soldado o el director de banda. El sistema de enseñanza cambió significativamente para algunos integrantes de las bandas cuando estos comenzaron a estudiar en el Conservatorio Nacional. No es una coincidencia que Segundo Luis Moreno haya iniciado sus estudios formales en el Conservatorio en 1906, el mismo año en que ingresó al ejército como músico de la plana mayor del Regimiento Esmeraldas, acantonado en Quito.¹⁶ Los soldados de tropa, sin embargo, continuaban su entrenamiento musical en el cuartel con el «procedimiento relámpago». Las revistas de comisario del Ejército Ecuatoriano muestran que algunos directores extranjeros eran contrata-

dos para dar clases en el Conservatorio, como fue el caso del español Ramón Rey, cuyo contrato requería que dirigiera la banda del Regimiento de Artillería Bolívar y también dictase clases de teoría, piano e instrumentos de viento en el Conservatorio.

Es importante conocer la estructura del ejército para entender la organización y las funciones de las bandas militares. El ejército está formado por cuatro armas: infantería, artillería, caballería e ingenieros. La unidad militar de artillería es la brigada, formada por varias baterías. La unidad militar de infantería es el batallón, dividido en compañías. La de caballería es el regimiento, formado por escuadrones. El servicio de ingenieros se componía de compañías independientes, y estas se dividían en secciones (ferrocarriles, zapadores, electricistas, etc.).

En el siglo XIX, el Ejército Ecuatoriano estaba formado por el ejército regular permanente y los cuerpos de la Guardia Nacional (milicias locales). La Guardia Nacional se componía de todos los ecuatorianos hábiles para tomar las armas y se dividían en activos, auxiliares y pasivos. La Figura 1 muestra la organización del ejército regular permanente entre 1894 y 1896. El ejército tenía dos brigadas de artillería: una de plaza en Guayaquil y otra de campaña en Quito; ambas tenían una plana mayor¹⁷ y tres o cuatro baterías. El ejército también contaba con cinco batallones, cada uno formado por cuatro compañías, y un regimiento de caballería con tres escuadrones. Este regimiento y los cinco batallones de infantería tenían sus respectivas planas mayores.

¹⁵ Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 290.

¹⁶ Dato tomado del reporte de montepío de Segundo Luis Moreno, emitido por la Junta Planificadora de Servicios Militares.

¹⁷ Plana Mayor es el conjunto de personas que cumplen la función de proporcionar asesoramiento y asistencia al comandante en el ejercicio del mando.

EJÉRCITO REGULAR PERMANENTE 1894-1896

Unidad Militar	Organización	Efectivos tiempo de paz	Efectivos tiempo de guerra
Una Brigada de plaza en Guayaquil	Plana mayor	43	57
	Cuatro baterías	444	888
Una Brigada de campaña en Quito	Plana mayor	44	59
	Tres baterías	315	630
Cinco Batallones de infantería	Planas mayores	210	280
	Veinte compañías	388	776
Regimiento de caballería	Plana mayor	42	56
	Tres escuadrones	291	582
Total de efectivos militares		1.777	3.328

³⁰Distribución del Ejército regular permanente, de acuerdo con la ley de pie de fuerza en el bienio 1894-1896. Elaboración: Jorge Martínez Bucheli.

Figura 1: Distribución del Ejército regular permanente (1894-1896). Elaborado por Jorge Martínez Bucheli y publicado en su libro *La primera misión militar chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano (1899-1905)*.¹⁸

Las bandas militares estaban sujetas a la Dirección General de Bandas Militares. Todos los batallones, regimientos y brigadas, así como la guardia presidencial, tenían una banda de música en su plana mayor y contaban en su personal con un director de banda que tenía el rango y el sueldo de un capitán.¹⁹ Debido a su prestigio y nivel de formación, algunos directores tenían el rango de Mayor o Teniente Coronel. Aparte del director, las compañías y escuadrones contaban con un músico mayor y un tambor mayor en su banda de guerra, formada por una o dos cornetas y los tambores (en las baterías generalmente

se utilizaba la trompeta). Los músicos de las bandas de guerra también integraban las bandas de música.

El número de integrantes de las bandas de música varía de acuerdo a la unidad militar y a la época. En los inicios del siglo XX había generalmente de 28 a 32 músicos. El número se incrementaba en el caso de las prestigiosas bandas de los Regimientos de Artillería Bolívar y Sucre, con plaza en Quito y Guayaquil, respectivamente. Los músicos militares que prestaban servicio activo en el ejército tenían los grados de sargento (primero y segundo) y cabo primero, con los sueldos respectivos a esos rangos, mientras que aquellos que no formaban parte del ejército eran considerados 'músicos asimilados'. Estos últimos recibían el sueldo de un cabo segundo, es decir, que los músicos de banda eran mejor remunerados que los soldados de tropa. Cabe señalar que los músicos militares participaban en las acciones de

¹⁸ Jorge Martínez Bucheli. *La primera misión militar chilena y su influencia en el Ejército Ecuatoriano (1899-1905)*, Libro Vol. 36 (Quito: CEHE, 2015): 25.

¹⁹ Las revistas de comisario muestran que el sueldo de capitán en ese período era de 140 sucres. Este sueldo disminuye gradualmente en las siguientes décadas.

armas, no así los músicos asimilados, que estaban exentos.²⁰

Moreno indica que el prestigio de las unidades militares se medía por la calidad musical de sus bandas, razón por la cual el Ministerio de Guerra y Marina no escatimaba esfuerzos para contratar a los mejores directores extranjeros y músicos nacionales.²¹ Los primeros directores de banda fueron músicos profesionales de origen europeo. Antonio Neumane,²² por ejemplo, dirigió la Banda del Batallón Vencedores en los años sesenta del siglo XIX; el argentino

Juan José Allende fue director de la Banda de Artillería en Guayaquil de 1857 a 1865;²³ el portugués Claudino Roza dirigió la Banda del Regimiento de Artillería Sucre, paralelamente a su cargo de director de la Escuela de Música de la Sociedad Filantrópica del Guayas (1891-1931); el italiano N. Bernardi dirigió la Banda del Batallón N.º 2 de Infantería, la cual se guarnecía en Cuenca cuando estuvo a punto de ser enviada a la Exposición Universal de Chicago (1893) para representar al Ecuador en los eventos internacionales allí programados.

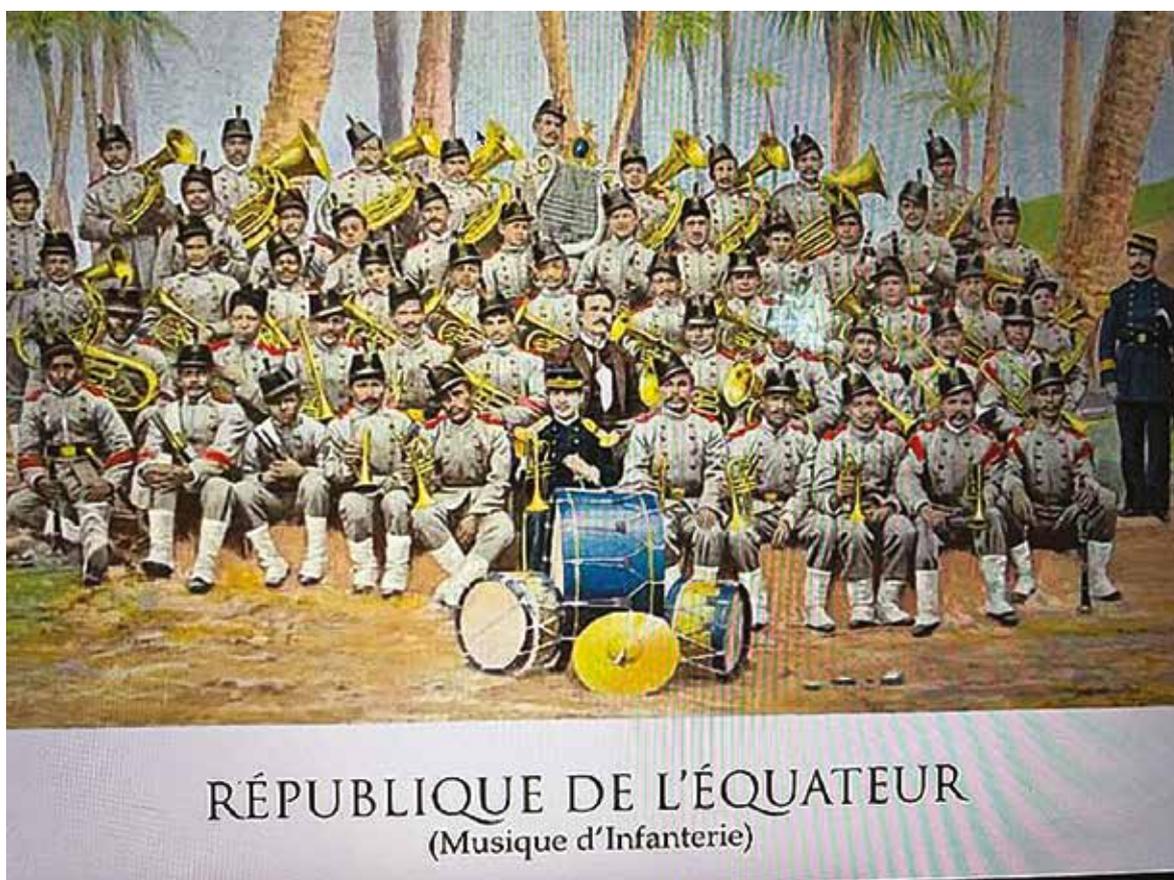


Figura 2: Banda de Música del Batallón N.º 2 de Línea. Foto tomada del libro Ecuador en Chicago, 1894: 267.

20 Los músicos militares participaron en las batallas de Gatazo (14 de agosto, 1895), Puerto Pilo (6 de agosto, 1896), Cuenca (23 de agosto, 1896), Samanejas (21 de enero, 1899) y otras más.

21 Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 290.

22 Antonio Neumane llegó a Guayaquil ca. 1841-42 con una compañía italiana. En 1843, durante el gobierno de Juan José Flores, fue contratado como director de banda y profesor de música del Batallón N.º 1 de la Plaza de Guayaquil. En 1851 viajó a Lima, Europa y Chile; después regresó a Guayaquil como director de bandas militares. En 1870 asumió la dirección del Conservatorio Nacional fundado por el presidente Gabriel García Moreno.

23 Juan José Allende Pizarro (1814-1880) fue director de banda militar en Guayaquil (1857-1865). En 1865 dirigió la banda del Batallón N.º 2 en Quito. Compuso la música del primer Himno Nacional en 1865, con letra del poeta guayaquileño José Joaquín de Olmedo. Sin embargo, fue el himno compuesto por Antonio Neumane, con base en la letra del escritor ambateño Juan León Mera, el que fue oficializado en 1866 como el Himno Nacional del Ecuador. <http://historiascines.blogspot.com/search/label/Juan%20José%20Allende> [Consultado el 29 de junio del 2021].

Formada por noventa músicos, esta banda era conocida por la excelencia de sus músicos, instrumental y repertorio musical.²⁴ El italiano Pedro Traversari Branzanti estuvo a cargo de la dirección general de Bandas del Ejército en la década de 1870, y también entre 1901 y 1903, cuando regresó al Ecuador para dictar clases en el Conservatorio refundado por Eloy Alfaro.

La dirección de las bandas militares también estuvo a cargo de reconocidos músicos ecuatorianos. Algunos fueron estudiantes del primer Conservatorio (1870-1877), como Aparicio Córdoba (1840s-1931) y Carlos Amable Ortiz (1859-1937); otros fueron alumnos o profesores del segundo Conservatorio (refundado en 1900), como Segundo Luis Moreno (1882-1972), Francisco Salgado (1880-1970),²⁵ Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956)²⁶ y Miguel Muñoz (s. XIX-1947).²⁷ En el volumen “La República” de *La música en el Ecuador*, Moreno cita a otros directores de bandas militares cuyos nombres son menos conocidos en la historiografía de la música ecuatoriana, pero que cuentan con una significativa producción musical, como Virgilio Chávez (1858-1914), Antonio Nieto (1859-1922) y José Casimiro Arellano (1880-1970). Existen otros directores de banda que aparecen en las listas de revista de comisario y cuyas partituras se encuentran en el Fondo Musical Vaca y el Fondo Musical de la Biblioteca Carlos A. Rolando, como es el caso de

Eduardo Osa Madrid (1874-1936), Claro Blacio (n. 1870), Guillermo Cárdenas (1870s-1926) y Federico Borja. Los dos últimos fueron compositores y arreglistas de numerosas piezas para banda, y también dirigieron las bandas militares que grabaron los primeros discos de pizarra con música ecuatoriana, particularmente la banda del Regimiento de Artillería Bolívar y la banda del Batallón Vencedores N.º 1 de Línea.

Es conocido que en un inicio las bandas de música carecían de un repertorio propio para el formato de banda y las piezas que interpretaban eran generalmente transcripciones de sinfonías y segmentos de óperas, operetas y zarzuelas. Los directores de banda también hacían arreglos de la música de salón (vals y mazurka) y la música popular nacional e internacional que se escuchaba en esa época (pasillo, sanjuanito, foxtrot, one-step, tango). Lo que menos se conoce es que las bandas militares tocaban un repertorio original que incluía música de carácter marcial. Estas son las obras que examinaremos en la siguiente sección. Presento tres casos puntuales donde la música de las bandas militares se convirtió en ‘crónicas sonoras’ de la historia ecuatoriana: 1) el triunfo de la Revolución Liberal (1895), 2) el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú (1910), y la guerra civil al interior del Partido Liberal que terminó con la muerte de Eloy Alfaro. Estos fueron momentos claves en que los ecuatorianos se vieron obligados a repensar los símbolos de la nación y su identidad musical como país.

El triunfo de la Revolución Liberal

La Revolución Liberal trajo profundas transformaciones sociales con el cambio de poder político, la secularización

24 Moreno, *La música en Ecuador. Tercera parte*, 295-296.

25 Francisco Salgado fue director de la Banda del Regimiento de Artillería Bolívar hasta 1925. Compuso una sinfonía en cuatro movimientos para el concurso de composición organizado por la Junta del Centenario del Pichincha para conmemorar el centenario de la Batalla del Pichincha.

26 Al igual que su padre, Pedro Traversari Salazar fue director general de las Bandas del Ejército (1908).

27 Miguel Muñoz fue director de la banda del Regimiento de Artillería Bolívar en 1909 a 1913.

de la sociedad y la modernización del país. Las bandas militares celebraron el triunfo con marchas, pasodobles y boleros cuyos títulos rememoran personajes y momentos claves de la Revolución. Un ejemplo es el pasodoble “Triunfo liberal” de Federico Borja, grabado en Guayaquil para el sello Precioso de la compañía discográfica alemana Favorite Records. Borja grabó y dirigió esta pieza con la banda del Batallón Vencedores N.º 1 de Línea en Guayaquil.²⁸ El pasodoble, en este caso, es una marcha de tempo rápido que acompañaba la retirada de la banda militar al cuartel al término de la retreta. Borja es una figura clave para entender el espectro sonoro de la música ecuatoriana en los inicios del siglo XX, tanto por su fecunda y variada producción musical, como por su activa participación en la grabación de los primeros discos de pizarra con música ecuatoriana.²⁹



Figura 3: Carátula del disco de pizarra con el pasodoble “Triunfo liberal” de Federico Borja. Archivo Histórico del MCYP. Foto de la autora.

Varias piezas dedicadas a Eloy Alfaro fueron grabadas en Guayaquil en esta primera etapa de la Revolución. Un ejemplo es el pasodoble “Presidente

²⁸ Precioso Record. N.º 1-431027. Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-253.

²⁹ De Federico Borja se tienen pocos datos biográficos. Se conoce que fue el director de banda del Batallón Vencedores N.º 1 de Línea, pues su nombre aparece en las revistas de comisario del 7 de octubre de 1912 hasta el 7 de mayo de 1914. En octubre de 1914 pasó a dirigir la banda del Regimiento Sucre.

Eloy Alfaro” de Federico Borja,³⁰ y el vals “Presidente Alfaro” de Luis Gálvez.³¹ Aunque el vals es un género de la música de salón, su título identifica claramente al “Viejo Luchador”, término utilizado para referirse al General Alfaro. Es importante señalar que no solo las bandas militares conmemoraron el triunfo de la Revolución, puesto que músicos aficionados de la aristocracia, burguesía y sectores populares también dedicaron piezas al líder alfarista, pero escritas para el piano.³² Un ejemplo es la pieza “Defensores de la Honra Nacional” que la joven Mercedes R. Gaskell dedicó al General Alfaro en 1895. Otro ejemplo es la pieza “Corona de Oro” que el músico guayaquileño José Casimiro Arellano compuso con motivo de la llegada del ferrocarril a Quito en 1908.



Figura 4: Carátula de la partitura “Defensores de la Honra Nacional” de Mercedes R. Gaskell. Biblioteca Carlos A. Rolando. Foto de la autora.

Teresa Alavedra, una joven de veintiún años, compuso y dedicó el pasodoble

³⁰ Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-244.

³¹ Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-493.

³² Aunque estas piezas de salón (de uso doméstico) no fueron grabadas en los discos de pizarra, sí se conservan las partituras manuscritas.

“El Defensor” al diplomático ecuatoriano Honorato Vásquez (n. 1855), quien fue intermediario en las negociaciones del Ecuador con el Rey Alfonso XIII para solucionar el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú. La joven compuso esta pieza para honrar la destacada actuación de Vásquez en la defensa de la honra nacional a su regreso de España en 1911.

Los músicos de las bandas militares y de la sociedad civil también dedicaron piezas al General Leónidas Plaza, quien asumió la presidencia del país en dos ocasiones (1901-1905 y 19012-1916). En 1902, José Moisés Espinoza le dedicó el vals “Paz y Progreso” mientras Plaza ejercía su primer mandato como presidente constitucional. Por otra parte, Pedro Traversari³³ compuso la marcha titulada “General Plaza”, grabada por la Banda del Regimiento de Artillería Bolívar para el sello Precioso, bajo la dirección de Miguel Muñoz.³⁴



Figura 5: Carátula del disco de pizarra con la marcha “General Plaza” de Pedro Traversari. Archivo Histórico del MCYP. Foto de la autora.

Durante su primera presidencia, Eloy Alfaro vio la necesidad de profesiona-

lizar, modernizar y unificar el ejército nacional, que en ese entonces estaba formado por el ejército regular permanente y el ejército de los montoneros y chapulos alfaristas. Ambos ejércitos tenían experiencia de arma adquirida en el campo de batalla, pero carecían de conocimientos prácticos de la estrategia y táctica militar.³⁵ Se contrató los servicios de la primera misión chilena para reestructurar el ejército, la cual permaneció en el Ecuador de 1899 a 1905. En este período se elaboró el Proyecto de Ley Orgánica Militar, donde se definió, entre otros temas, la composición del Ejército, la jerarquía militar, la división territorial militar del país, la organización de los cuerpos de tropa en tiempos de paz, la administración y mando del Ejército y el paso del pie de paz al pie de guerra, entre otros temas. El jefe de la primera misión chilena para la unidad de infantería fue el Mayor del Ejército Chileno Luis Cabrera, mientras que el de la unidad de artillería fue el Capitán Enrique Medina.³⁶

Los músicos de banda del ejército y los músicos aficionados dedicaron algunas piezas a los jefes de la Misión Chilena y a los lazos de amistad y cooperación que unían a Chile y Ecuador. Emilio Banda, por ejemplo, escribió un ciclo de cinco vals para piano titulado “Chile y Ecuador”, opus 20. La introducción, en tiempo de marcha, presenta los temas principales de los himnos nacionales de ambos países. En la carátula de la partitura aparecen los retratos de los presidentes Leónidas Plaza y Jermán Riesco sobre un escudo que presenta las banderas flameantes de ambos países en cada costado y un cóndor posando sobre los retratos de

33 En la carátula del disco consta el nombre Pedro Traversari. Es muy posible que se trate de Pedro Pablo Traversari Salazar, puesto que el director Miguel Muñoz fue de director de la banda del Regimiento de Artillería Bolívar de 1908 hasta 1913. Para ese tiempo, Pedro Traversari Branzanti (1838-1903), su padre, ya había fallecido.

34 Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-256.

35 Edison Macías Núñez. *Historia General del Ejército*, Vol. 3 (Quito: Biblioteca del Ejército Ecuatoriano, 2007).

36 Otros miembros de la Primera Misión Chilena fueron los capitanes Luis Bravo y Julio Franzani.

los presidentes, emulando así el escudo del Ecuador.

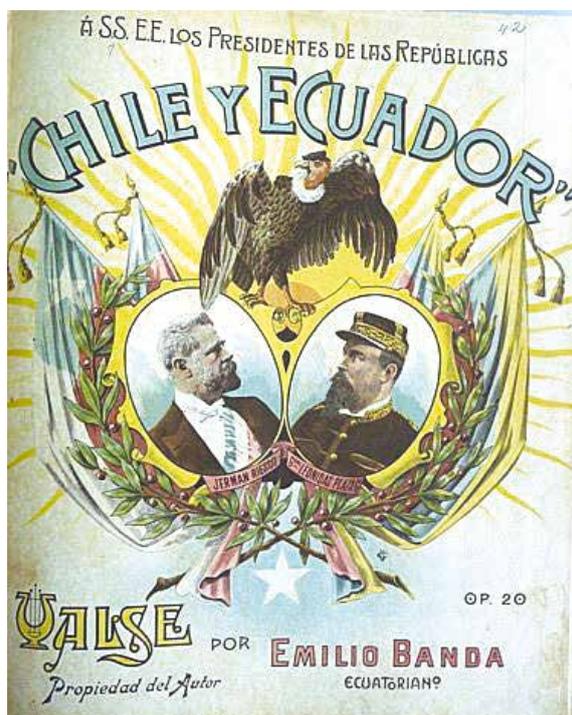


Figura 6: Carátula de la partitura “Chile y Ecuador” de Emilio Banda. Biblioteca Carlos A. Rolando. Foto de la autora.

La buena relación entre ambos países se vislumbra también en otras obras alusivas a Chile, como “18 de Septiembre”, una pieza que celebra el aniversario de la creación de la Primera Junta Nacional de Gobierno en 1810, que dio inicio al proceso independentista en Chile. Asimismo, se encuentran en el Fondo Musical Vaca algunas partituras manuscritas dedicadas al Mayor Luis Cabrera y otros instructores de la misión.

Tumbes, Marañón o la Guerra

En 1910 se encontraba en trámite un laudo arbitral que debía sancionar el Rey Alfonso XIII de España para solucionar el conflicto limítrofe de larga data entre Ecuador y Perú.³⁷ Edison Macías Núñez señala que el Rey:

³⁷ Macías, *Historia General del Ejército*, Vol. 3, 78.

[...] determinaba dificultades para llegar a un fallo apegado estrictamente a normas jurídicas, por lo que creyó pertinente emitir un fallo que reconociera a los dos países su condición de amazónicos. Pero el Perú decidió desconocer una vez más el derecho amazónico del Ecuador.³⁸

El clima de incertidumbre política motivó que ambos países se alistaran para la guerra. El gobierno ecuatoriano conformó una Junta Patriótica Nacional integrada por ilustres personajes del país. Entre ellos se encontraba el Arzobispo de Quito e historiador Federico González Suárez, quien hizo este pronunciamiento:

Si ha llegado la hora de que el Ecuador desaparezca, que desaparezca, pero no enredado entre los hilos de la diplomacia, sino en el campo del honor, al aire libre, con el arma al brazo.³⁹

Al grito de “Tumbes, Marañón o la Guerra”, el ejército ecuatoriano marchó a la frontera para defender la soberanía y el territorio nacional. El mismo Alfaro lideró el ejército y preparó las fuerzas terrestres y marinas para enfrentar cualquier eventualidad. A pesar de los problemas internos entre conservadores y liberales, el Viejo Luchador logró unificar a los ecuatorianos en la «defensa del honor nacional». Para ello, movilizó algunos batallones de Guayaquil y Quito, así como aquellos acantonados en varias provincias del país, los cuales llegaron a la frontera en relativamente poco tiempo, utilizando el ferrocarril inaugurado dos años antes por el mismo Alfaro. Afortunadamente, la inminente guerra fue evitada gracias a la intervención diplomática de Estados Unidos y Reino Unido.

³⁸ Ídem.

³⁹ Ídem.

Fanfarria	A	Fanfarria	B	Fanfarria	C
sol mayor	sol mayor	fa mayor	fa mayor	si bemol mayor	si bemol mayor

La marcha más conocida de este período es el pasodoble “Al Oriente, paso de vencedores”, que el compositor guayaquileño Juan Bautista Luces dedicó a la Honorable Junta Patriótica del Guayas. Se desconoce si Luces fue un soldado o un músico asimilado en el Ejército ya que sus datos biográficos son escasos. Lo que sí podemos afirmar es que esta no fue la única pieza que Luces compuso en relación al conflicto limítrofe de 1910, puesto que también escribió el pasodoble titulado “Armas a discreción”. La marcha “Al Oriente, paso de vencedores”, como era de esperarse, tuvo una buena recepción, al punto que fue grabada por tres compañías discográficas: Columbia, Beka,⁴⁰ y Favorite Records. La grabación de Columbia y Beka fueron realizadas por las bandas de música de estas compañías discográficas en el extranjero, mientras que la de Favorite Records fue grabada por bandas militares ecuatorianas, aunque en la carátula del disco aparece el crédito de Orquesta Favorite.⁴¹ Es probable que esta orquesta no fuera otra que una de las bandas militares que tuvo Borja a su mando y que, en este caso, adquiere el nombre de la compañía discográfica que grabó la pieza: Orquesta Favorite.

Una transcripción para piano de este pasodoble muestra en la carátula de la partitura la figura alegórica de una mujer como símbolo de la nación, ataviada con los colores del tricolor nacional; lleva en su mano derecha

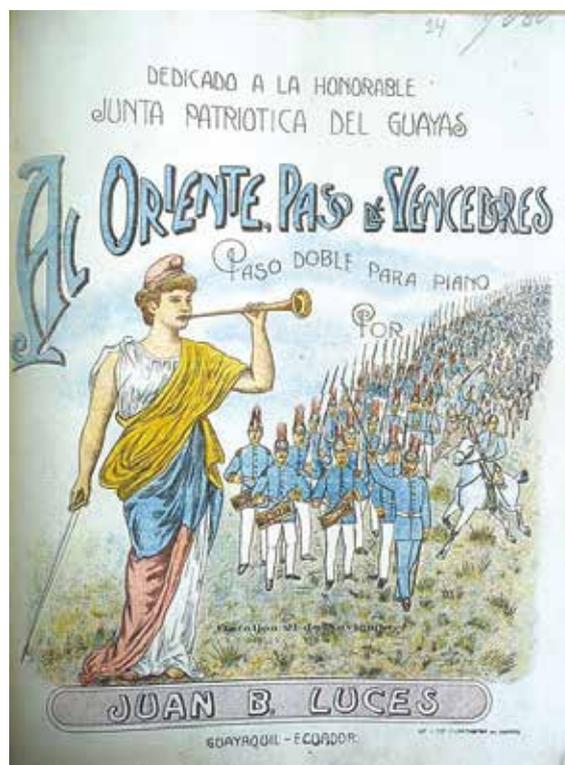


Figura 7: Carátula de la partitura “Al Oriente, paso de vencedores” de Juan Bautista Luces. Biblioteca Carlos A. Rolando. Foto de la autora.

una espada, y en su mano izquierda un clarín llamando al ejército a la acción militar. En el fondo se observa un batallón que avanza con paso firme al compás de los toques de combate de una banda de guerra que marcha al frente de la unidad militar. Este pasodoble tiene tres secciones, como todos los pasodobles marciales de la época. A cada sección le antecede una fanfarria de trompeta en tres tonalidades diferentes (sol mayor, fa mayor y si bemol mayor). Los tres temas son melodiosos y emanar un espíritu patriótico. Es característico en este tipo de pasodobles que la melodía en la segunda sección suene en los instrumentos de viento de registro grave.

Cabe destacar que la partitura que consta en los fondos musicales

⁴⁰ Beka Grand Record, N.º 614.16. Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-258.

⁴¹ En las primeras grabaciones se daba crédito en la carátula del disco a la banda militar ecuatoriana que grababa la pieza.

consultados en este estudio es una litografía para piano de la autoría de Luces, aunque sabemos que la práctica común de la época era hacer el arreglo correspondiente para el formato de banda y tocarlo en las retretas y eventos militares. El hecho de que esta marcha militar haya sido compuesta y publicada originalmente para el piano sugiere que este tipo de música solía tocarse en ambientes sociales no militares, respondiendo en gran medida al espíritu patriótico que embargaba a toda la población ecuatoriana por el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú. Es importante señalar aquí que la música de salón y las piezas de carácter militar para el piano no fueron grabadas en los discos de pizarra de la época, como muestra una revisión minuciosa de la colección de dichos discos.

Otras piezas marciales alusivas al conflicto limítrofe de 1910 fueron grabadas en los discos de pizarra.⁴² Por ejemplo, la marcha “Venecer o morir”⁴³ y el bolero “Todos a las armas” (ambos anónimos) fueron grabados por la Banda Municipal de Milán para el sello de Columbia Record.⁴⁴ El bolero, en este caso, se refiere a una danza marcial de origen español, con un tempo moderado y un compás ternario reminiscente del pasillo ligero que se bailaba en los inicios del siglo XX.

Otro ejemplo de música de carácter patriótico es el pasodoble “¡Hurra!”, que un músico de Cuenca, llamado S. Sarmiento, dedicó al Batallón Universitario N.º 31. La carátula de la partitura para piano indica

que la pieza fue escrita el 3 de julio de 1910, y en ella se observa la imagen de un soldado sosteniendo el tricolor nacional; detrás de él se observan algunos navíos atentos a una posible invasión del vecino del sur por mar.

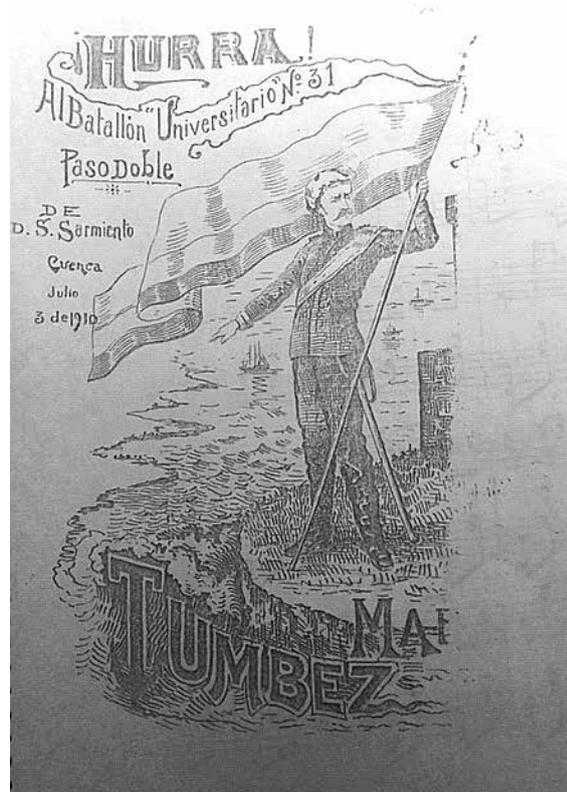


Figura 8: Carátula de la partitura “¡Hurra!” de S. Sarmiento. Fondo Musical Vaca. Foto de la autora.

Cabe resaltar que los músicos de las bandas militares también imbuían un sentido patriótico en los géneros de la música popular a través de los títulos que asignaban a las piezas. Por ejemplo, Federico Borja compuso el *cakewalk* “Patria a muerte”, pieza grabada en Guayaquil para el sello Precioso con la Gran Orquesta Favorite.⁴⁵ El *cakewalk* es un género musicalailable de origen afroamericano y muy popular en el siglo XIX, que no tiene relación alguna con la música militar. Aunque la pieza no tiene texto y es enteramente instrumen-

⁴² Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, Disco D-257A.

⁴³ Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, Disco D-269A.

⁴⁴ Columbia Record. C2622 (42019). Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-347 (También D-229).

⁴⁵ Precioso Record. 1-432035. Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-253.

tal, el título funciona como un índice semiótico que rememora un episodio importante en la historia ecuatoriana, dándole a la pieza el carácter de una crónica.⁴⁶



Figura 9: Carátula del disco de pizarra con el cakewalk "Patria a muerte"⁴⁷ de Federico Borja. Archivo Histórico del MCYP. Foto de la autora.

La guerra civil de 1912

Una feroz guerra civil se desató al interior del Partido Liberal tras el vacío constitucional que dejó el inesperado fallecimiento del presidente Emilio Estrada en 1911, a escasos meses de iniciar su mandato. El presidente del Senado, Carlos Freile Zaldumbide, asumió la presidencia interina, mientras que los generales Pedro Montero y Flavio Alfaro fueron cada uno proclamados Jefe Supremo en las provincias de la Costa. Freile Zaldumbide designó al General Leónidas Plaza como Jefe del Ejército, y al General Julio Andrade como Jefe del Estado Mayor. Se libraron sangrientos combates en Huigra, Naranjito y Yaguachi, donde el ejército alfarista fue derrotado por el ejército gobiernista. La guerra civil terminó con la firma del Tratado de Durán, en el que se

daban garantías de vida a los revolucionarios alfaristas; sin embargo, ese tratado no fue respetado. Eloy Alfaro y sus coidearios (su hermano Medardo, su sobrino Flavio, el periodista Luciano Coral, Ulpiano Páez, Mario Serrano y Belisario Torres) fueron trasladados al Penal García Moreno de Quito, irónicamente en el mismo tren que Eloy Alfaro construyó. Una turba enardecida entró a la cárcel y linchó a los presos. Sus cuerpos fueron masacrados e incinerados en la 'hoguera bárbara', como describió el escritor Alfredo Pareja Diezcanseco este horrendo episodio en la historia del Ecuador.

Federico Borja registró los enfrentamientos en tres boleros marciales: "Los ayes del Combate de Huigra", "Los ayes del Combate de Naranjito", y "Los ayes del Combate de Yaguachi". Cabe destacar, como ya mencionara antes, que el bolero que tocaban las bandas militares no era el bolero romántico de cuatro tiempos que hoy conocemos, sino un aire popular español con una métrica y rítmica ternaria muy parecida a la del pasillo de ritmo ligero. Aunque estas tres piezas son puramente instrumentales, los títulos constituyen una crónica sonora que registra los enfrentamientos entre liberales alfaristas y placistas. Los "Ayes" fueron grabados por Favorite Record en Guayaquil, bajo la dirección de Borja, y también en los estudios de Columbia Record en Italia,⁴⁸ con la Banda Municipal de Milán. El hecho de que estas piezas hayan sido grabadas por distintas compañías discográficas en los primeros discos de pizarra con música ecuatoriana indica que había interés en este tipo de música militar.

⁴⁶ Un arreglo para banda de la autoría de Guillermo Cárdenas se encuentra en el Fondo Musical Vaca del AH-MCYP.

⁴⁷ Es posible que el título del cakewalk no sea "Patria a muerte", sino "Patria o muerte". No es inusual encontrar errores tipográficos en las carátulas de los discos de pizarra.

⁴⁸ "Los ayes del Combate de Huigra" (D-319); "Los ayes del Combate de Naranjito" (D-206), y "Los ayes del Combate de Yaguachi" (D-235 y D-274). Colección de Discos de Pizarra, AH-MCYP.



Figura 10: Carátulas de los discos de pizarra con “Los Ayes” de Huigra, Naranjito y Yaguachi de Federico Borja. Archivo Histórico del MCYP. Foto de la autora.

Tras la muerte de Eloy Alfaro surgió una pugna por el poder entre los generales Leónidas Plaza y Julio Andrade, quienes aspiraban llegar a la presidencia. Para ello, Andrade renunció a su cargo de Jefe del Estado Mayor; sin embargo, Plaza no hizo lo mismo con su posición de Jefe del Ejército, suscitándose un *impasse* entre ambos. El 5 de marzo de 1912, una turba que apoyaba a Plaza entró al cuartel de policía de Quito, donde se encontraba el General Andrade, y al grito de “Plaza o bala” fue asesinado con un disparo al corazón. La muerte de Andrade dejó el camino libre a Plaza, quien fue elegido presidente constitucional para el período 1912–1916. Como todo acontecimiento destacado en la política del país, un músico de banda registró este episodio histórico en una marcha fúnebre dedicada al General Andrade.

Otros héroes de las filas liberales también fueron immortalizados en

los títulos o dedicatorias de las piezas que tocaban las bandas militares. Una de ellas está dedicada a Carlos Concha Torres, quien encabezó una revuelta contra el gobierno de Plaza para vengar la muerte del Viejo Luchador.

Las marchas fúnebres

Es importante destacar la importancia de las marchas fúnebres como crónicas sonoras que honran la memoria de los héroes y mártires caídos en las guerras de la independencia y la Revolución Liberal. Estas marchas no fueron grabadas en los discos de pizarra de la época, como es de suponerse, pero existe un gran número de partituras en el Fondo Musical Vaca que dan fe de su importancia en el período aquí estudiado. En una época de frecuentes enfrentamientos militares y con un alto porcentaje de muertes causadas por las guerras civiles entre conservadores y liberales, como sucedió en el período de la Revolución Liberal y en el que

le precedió, es lógico suponer que las marchas fúnebres tuvieran una gran demanda y formaran parte del repertorio de las bandas militares.

La mayor parte de las marchas fúnebres se componían para el ceremonial de Semana Santa, en conmemoración de la muerte y resurrección de Jesucristo en la Iglesia Católica. Los títulos de las marchas son sugestivos: “Ecos del Gólgota”, “Jesús en el Calvario”, “Lunes Santo”, “Jueves Santo”, “Viernes Santo”, “Descendimiento”, “La muerte de Jesús” y “Muerte de Barrabás”. Otras marchas de Semana Santa hacen referencia al dolor de la Virgen María al ver la crucifixión de su hijo, como “Amarguras de la Dolorosa”, “Junto a la Dolorosa” y “A tus pies, madre dolorosa”. También hay marchas fúnebres que rememoran la muerte de los héroes y mártires de la independencia y la Revolución Liberal, como Antonio José de Sucre, Simón Bolívar, Abdón Calderón y Eloy Alfaro. Otras marchas fúnebres están dedicadas a personajes históricos y literarios del Ecuador, como “El fusilamiento de Vargas Torres”, “La muerte de Montalvo”, “El Duelo por González Suárez”, “En la muerte de don Pedro Carbo” y “Atahualpa”. No podían faltar las dedicadas a familiares y conocidos, como “Luto y duelo”, “Aniversario de la muerte de mi madre”, “En la tumba de mi inolvidable padre”, “Las catacumbas” y “El duelo azuayo”.

Varios compositores escribieron marchas fúnebres para el formato de banda, como Antonio Nieto, Miguel Cruz Viteri (†1911), Aparicio Córdoba, Nicolás Abelardo Guerra (†1937) y Ramón Velásquez (†1937). Antonio Nieto fue el más fecundo, con más de treinta marchas fúnebres en su haber. Algunas simplemente tienen como título un número (Marcha fúnebre N.º 1, 2, 3,

etc.). De Nieto se decía: «Copia sobre el pentagrama los dolores del país, las quejumbrosas caricias del terruño, los lamentos de esta patria minada por incesantes revoluciones».⁴⁹

Las marchas fúnebres eran sencillas en su forma musical, con un ritmo lento en cuatro tiempos y en tonalidad menor. Son numerosas las partituras de marchas fúnebres que reposan en el Fondo Musical Vaca, la mayoría de ellas en transcripciones para piano. Estas servían de borrador para los arreglos que se hacían para el formato de banda, que era la agrupación musical que ejecutaba la marcha en las procesiones funerales.

Otras crónicas sonoras

En el primer cuarto del siglo XX se celebraron los centenarios del Primer Grito de la Independencia (1809), la independencia de Guayaquil y Cuenca (1820) y la Batalla del Pichincha (1822). El Fondo Musical Vaca guarda numerosas marchas de carácter patriótico dedicadas especialmente a Simón Bolívar, Antonio José de Sucre, Abdón Calderón y José Joaquín de Olmedo; lamentablemente, la mayoría de estas partituras no registran el nombre del compositor en el papel pautado. Una de ellas, “Ayes del Tarqui”, rememora la Batalla de Tarqui liderada por el Mariscal Sucre en 1829.⁵⁰ Otras marchas llevan el nombre de las fechas patrias: “10 de Agosto”, “24 de Mayo” y “9 de Octubre”. Segundo Luis Moreno, por ejemplo, compuso la obertura “10 de Agosto” para el formato de banda militar; Sixto María Durán escribió la marcha “Calderón”, que fue ejecuta-

⁴⁹ Pablo Guerrero Gutiérrez. *Músicos del Ecuador* (Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 1995): 116.

⁵⁰ Colección de discos de pizarra, AH-MCYP, D-237.

da algunas veces en las celebraciones del Centenario de la Batalla del Pichincha;⁵¹ José Casimiro Arellano compuso “Viva el 24 de Mayo de 1822”.

Cabe señalar que las crónicas sonoras no eran exclusivas de las bandas militares del Ejército puesto que, como se mencionó anteriormente, había músicos aficionados de varias clases sociales que registraron acontecimientos históricos y políticos a través de la música de salón y la música popular. Por otra parte, encontramos los cantos de los montoneros y chapulos, cuyas coplas y corridos también referencian episodios de la Revolución Liberal desde su perspectiva montubia. Un ejemplo de ello es la mazurka dedicada a la muerte del General Pedro J. Montero, otro liberal de tendencia radical que fue proclamado Jefe Supremo en la Costa tras la muerte del presidente Emilio Estrada, y asesinado el 25 enero de 1912 en Guayaquil. Tras las derrotas del ejército alfarista en los combates de Huigra, Naranjito y Yaguachi, Montero fue enjuiciado en Guayaquil, pese al Tratado de Durán que daba amnistía a los revolucionarios. Fue asesinado por una turba exaltada y antiliberal que presencié el juicio, luego del cual su cuerpo fue lanzado a la calle, arrastrado e incinerado en una plaza de Guayaquil. Un músico llamado José H. Cárdenas,⁵² del cual se tienen pocos datos biográficos, compuso la mazurka “¡Pobre Montero!” para piano. El título de la pieza muestra un comentario al hecho trágico, aunque el ritmo y el género musical que emplea —la mazurka— es una música de salón europea, específicamente una danza de origen polaco.

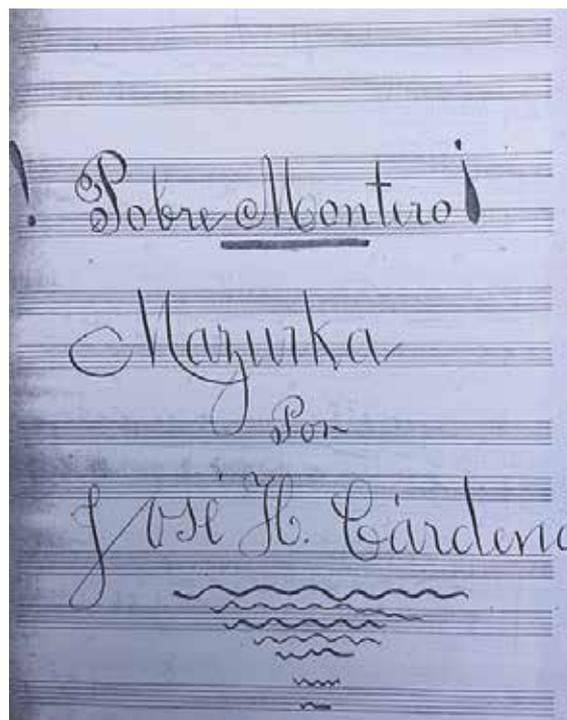


Figura 11: Carátula de la mazurka “¡Pobre Montero!” de José H. Cárdenas. Fondo Musical Vaca. Foto de la autora.

Los cantos de los chapulos y montoneros registraron el mismo acontecimiento a través de coplas montubias que han sido transmitidas por tradición oral. El investigador de la música montubia Wilman Ordóñez ha compilado los versos de “La historia de Pedro”, escritos en una métrica octosilábica semejante a la del corrido mexicano y conservando la jerga montubia.⁵³ Aunque el tema central de este artículo es la producción musical de las bandas militares, incluyo este canto chapulo sobre el General Pedro Montero para ilustrar la variedad de crónicas sonoras que existían en la época, con las cuales los ecuatorianos de diferentes sectores sociales expresaban su visión de los hechos históricos en términos musicales.

51 Chemary Larez. “La música en la celebración del primer Centenario de la Independencia del Ecuador: una aproximación desde la prensa periódica”. Ver este dossier.

52 En el Fondo Musical Vaca se encuentran otras partituras manuscritas de José H. Cárdenas, como los valeses “¡Caramba! Qué prosa” y “Un engaño feliz”; la marcha “Tripolitania bella” y el “Himno al estudio”.

53 Ver Juan Mullo Sandoval. *Cantos montoneros y chapulos. Semántica de la canción alfarista* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2015): 653-70.

“La historia de Pedro” (vals ranchero)

Autor anónimo

Esta es la historia de Pedro
Un compadre muy bragao
Que decidió dejar mula
Dejar su siembra y bohío
Para marchar a la guerra
De Alfaro hombre bravío.

Resulta que en acomodo
El hombre con carabina
Iba atrás del enemigo
Y en rato menos pensao
Lo cercaron los bandidos.

En eso una guaricha
Que dirigió er commando
Les dice a los bandidos
Si muere er quien apuntar
Mataran a J. Montero
Entonces esos bandidos
Le dijeron ar montonero
Que pida que no lo maten
O que lo maten de un tiro.

Entonces pues mi compadre
Que era tan fuerte y muy macho
Le dice ar pelotón
Si ustedes fallan er tiro
Seguro saco mi revólver
Y yo los mando al orvido.

Al cabo de unos segundos
Se escucharon muchas balas
Que rebotaba der pecho
de mi compadre don Pedro.
Aquí se acaba esta historia.
De un guerrillero alfarista
General Pedro Montero
Montubio de alto vuelo.

Otros importantes episodios registrados por las bandas militares incluyen la llegada del tren a Quito (1908) y la instalación de la luz eléctrica en el Ecuador (1895). Los músicos de banda también

dedicaron marchas a los comandantes y oficiales de la unidad militar a la que pertenecían. El comerciante guayaquileño Antonio C. Cabezas dedicó el pasodoble militar “Viva el Tarqui” a los jefes, oficiales y tropa del Batallón Tarqui en 1894. Incluso el compositor Francisco Paredes Herrera, conocido como el ‘Rey del pasillo’ por el volumen de canciones que escribió en ese género musical, dedicó su pasodoble “¡A la carga reservistas!” al Batallón de Infantería N.º 1 “Pedro Carbo”.⁵⁴

Es importante señalar que las bandas de música competían con la música ‘mecánica’, como se llamaba en ese entonces a la música que sonaba en las pianolas y en los gramófonos, la tecnología de punta de la época. Esta música ‘mecánica’, sin embargo, no tenía la capacidad de convocatoria que tenían las bandas de música en las retretas, y tampoco propiciaba el sentido de comunidad que los conciertos al aire libre creaban.

Los nacionalismos musicales

Hoy conocemos que los nacionalismos son constructos mentales que forjan un sentido de pertenencia a un colectivo nacional. Son los nacionalismos los que crean las naciones y no al revés. Partiendo de la definición que Benedict Anderson hace de la nación como una «comunidad imaginada», recordamos que las naciones se distinguen por el estilo en que son imaginadas y que el trabajo de imaginación puede adoptar múltiples formas dependiendo de quién hace ese trabajo. Durante la mayor parte del siglo XX, el nacionalismo musical en el Ecuador fue imaginado como una expresión intrínseca a la música aca-

⁵⁴ El manuscrito de la partitura se encuentra en el Fondo Musical Vaca.

démica, la cual, siguiendo las pautas del nacionalismo romántico europeo del siglo XIX, buscaba inspiración en el folklore musical de un pueblo para expresar la esencia de una identidad nacional. Por ello, la historiografía de la música ecuatoriana destaca que el nacionalismo musical en el Ecuador empieza supuestamente con la reapertura del Conservatorio Nacional de Música en 1900 y la presencia del compositor italiano Domingo Brescia como director de esa institución. En esta narrativa, sus discípulos Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado Ayala pertenecen a la primera generación de compositores nacionalistas que siguieron la recomendación de Brescia de utilizar las melodías y los ritmos vernaculares del folklore del país en sus composiciones académicas. Aunque Moreno y F. Salgado son autores de numerosas marchas militares, es su producción sinfónica y la música para piano la que los ubica dentro de la categoría de compositores nacionalistas. Su rol y presencia en el Ejército, así como las composiciones que escribieron para las bandas militares, son simplemente datos biográficos que poco o nada aportan a la producción académica de corte nacionalista; por esta razón no ha habido interés en interpretar esta música. Por otra parte, las partituras de este repertorio bándístico, en muchos casos, se ha perdido.

Este nacionalismo académico ha sido dominante en el plano discursivo y ha invisibilizado otros tipos de nacionalismos musicales que expresan otros sentidos de pertenencia y a otros grupos y contextos sociales que también forman parte del colectivo nacional. Me refiero aquí a la música de carácter patriótico, como los himnos nacionales y las marchas militares que hemos examinado en este artículo. La música militar es una categoría musical muy

particular y específica que guarda poca relación con la música de corte académico y la música popular, comenzando por el hecho de que la música militar no se inspira en las melodías y ritmos del folklore musical ecuatoriano.

Por lo general, los investigadores de la música ecuatoriana suelen adjudicar el título de ‘música nacionalista’ a la música académica ecuatoriana que se compone para el formato de orquesta sinfónica, piano y varios conjuntos de cámara derivados de la música de concierto de Europa. Algunos ejemplos son las danzas vernaculares y mestizas que forman parte de las *Suites Ecuatorianas* para orquesta de Segundo Luis Moreno, la ópera *Cumandá* de Sixto María Durán y las sinfonías de Luis Humberto Salgado. A la música popular ecuatoriana, en cambio, se le atribuye el título de ‘música nacional’ y comprende algunos géneros populares como pasillos, alazos, pasacalles, sanjuanitos, y yaravíes. Se escucha con frecuencia decir que esta ‘música nacional’ ha sido creada, interpretada y grabada por compositores y artistas populares que expresan ‘el sentimiento del alma nacional’. Tanto la música nacionalista académica como la música nacional se inspiran en el folklore musical del país, aunque la primera presenta una estilización de la música vernácula en el plano estético, armónico e instrumental, mientras que la segunda lo hace en un formato popular que responde a las prácticas del pueblo que la produce y consume.

Estas definiciones de ‘lo nacional’ han marginado e invisibilizado a la música militar ecuatoriana por ser ajena al folklore musical ecuatoriano, como si este fuera el único elemento que define un sentimiento nacionalista. Es conocido que los himnos nacionales constituyen los emblemas musicales de los países a los que representan y no hay una expre-

sión musical más nacionalista que un himno nacional para marcar el índice semiótico ‘música-país’. Esto se observa, por ejemplo, en las ceremonias de premiación de los Juegos Olímpicos, cuando se escucha el himno nacional del país ganador de la prueba deportiva. En este caso, el himno nacional y la bandera que es izada al momento de escuchar el himno funcionan como símbolos patrios del país ganador. Por otra parte, las marchas patrióticas que se escuchan en los desfiles militares y en importantes eventos gubernamentales y cívicos, como la celebración del 24 de Mayo y la jura de la bandera por los estudiantes de los colegios, son momentos de unción cívica que claramente marcan un sentido de patriotismo y pertenencia a un colectivo nacional. Por ello propongo la categoría de ‘nacionalismo patriótico’ para referirme a este tipo de conexión semiótica a través de la música militar que conlleva la idea de honor, patria, gloria, disciplina, valentía y sacrificio por el país.

A manera de epílogo

Si bien las bandas militares tuvieron un rol protagónico en el Ecuador de fines del siglo XIX y principios del XX, cabe preguntarse: ¿por qué la música que ejecutaron y grabaron en los primeros discos de pizarra es hoy desconocida para la mayoría de ecuatorianos? ¿Por qué las bandas militares perdieron el rol protagónico que tenían en el pasado? Para contestar estas preguntas recurrimos a los escritos de Moreno, quien detalla los drásticos cambios que hubo en las bandas militares debido a las modificaciones que se hicieron en la estructura y escalafón del Ejército, así como el tipo de repertorio que tocaban.

Hasta la segunda administración del General Alfaro se mantenía en alto el prestigio musical de las bandas del Ejército; pues todavía se contrataban competentes directores extranjeros y se cogía lo mejor de entre los nacionales. Se les pagaba regulares sueldos y se les prestaba todo apoyo y estímulo en su desempeño profesional... Todo esto duró hasta la insurrección del 11 de Agosto de 1911,⁵⁵ y con ella comenzó el descenso fatal de las bandas militares. A los directores, entre los cuales había existido hasta entonces una cierta jerarquía (de Mayor a Coronel), se los niveló “asimilándoles” al grado de capitán, sin tomar en cuenta, para nada, ni la condición profesional de cada uno, ni siquiera el tiempo de servicio; y el sueldo de los mismos fue igualado al de los simples soldados. ¡Así provino el descenso de las bandas militares en el Ecuador!⁵⁶

El declive de las bandas militares empeoró con la Revolución Juliana de 1925, luego de la cual la disciplina militar en el Ejército se relajó, afectando también la disciplina y las prácticas musicales de las bandas. Los directores de banda continuaron siendo ‘degradados’ en el escalafón del Ejército, siendo el rango de teniente la máxima posición a la que podían aspirar. Cuenta Moreno que los directores de banda de la guarnición de Quito, indignados por esta situación, solicitaron al ministro de Guerra que se los considerara como empleados civiles, en lugar de músicos asimilados, petición que fue inmediatamente aceptada. El móvil para esta solicitud era el siguiente:

⁵⁵ Emilio Estrada ganó las elecciones presidenciales ese día.

⁵⁶ Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 286-287.

Al paso que vamos (pues antes habían sido Mayores, Tenientes Coroneles y aún Coroneles),⁵⁷ muy pronto llegarán a asimilarnos a sargentos, y para evitar esta posibilidad degradante, pedimos a usted que más bien se nos haga constar como empleados civiles.⁵⁸

Fue así como el 1 de julio de 1928 se emitió el decreto, y desde esa fecha hasta 1935 los directores de banda aparecen en las listas de revista de comisario como empleados civiles con un sueldo equivalente al de un teniente.⁵⁹

Más cambios sucedieron en 1929, cuando el Ejército modificó la estructura de las unidades militares y los músicos fueron distribuidos en diferentes secciones de estas unidades, haciendo casi imposible la tarea de reunirlos para los ensayos semanales de las bandas. Según Moreno, algunos directores «optaron por desentenderse de sus deberes y dejaron que las bandas marchasen a la deriva».⁶⁰ Después de la Batalla de los Cuatro Días (agosto de 1932) y del combate de Tapi (mayo de 1933), varias bandas militares desaparecieron, y otras perdieron el instrumental y las partituras del repertorio que tocaban. Según Moreno, «la música militar iba dirigiéndose por un despeñadero».⁶¹ La situación empeoró en 1935 durante el gobierno del presidente Federico Páez, pues se suprimió la Dirección General de Bandas Militares que aglutinaba quince bandas en total, dejando solo un director de

banda por cada una de las cuatro zonas militares del Ejército.⁶² Según Moreno, no era posible para un solo director atender dos, tres o más bandas que supuestamente debían realizar sus ensayos al mismo tiempo y en distintos lugares.⁶³ Aparte de este cambio, el inspector general del Ejército ordenó que las bandas militares «den preferencia absoluta a la música nacional, tanto en las retretas como en otras presentaciones solemnes».⁶⁴ Para cumplir con esta ordenanza, los directores de banda se volcaron a hacer arreglos de pasillos, sanjuanitos y otros géneros de la música popular ecuatoriana, cuyas partituras abundan en el Fondo Musical Vaca.

Como se puede observar en los escritos de Moreno, un testigo ocular de los desaciertos de varios gobiernos en materia de dar apoyo a las bandas militares y sus prácticas musicales, a partir de la década de 1930 estas agrupaciones comenzaron a perder visibilidad, recursos económicos y vigencia en cuanto a la creación de nuevos repertorios de carácter marcial. En contraste, los músicos de las bandas militares en los tiempos de la Revolución Liberal fueron cronistas sonoros que registraron los triunfos, las pugnas, los combates y las muertes de conservadores y liberales. Esa función de cronistas sonoros se extinguió al modificarse la organización del Ejército y desaparecer la estructura que sostenía la Direc-

57 El escalafón militar de mayor a menor rango es el siguiente: general, coronel, teniente coronel, sargento mayor, capitán, teniente, subteniente o alférez, cadete (aspirante a oficial), sargento primero, sargento segundo, cabo primero, cabo segundo, soldado. Macías, *El Ejército Ecuatoriano*, 48.

58 Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 289.

59 Ídem.

60 Ídem.

61 Ídem.

62 Las cuatro zonas militares son: Zona 1: Carchi, Imbabura, Pichincha. Zona 2: León (Cotopaxi), Tungurahua, Chimborazo y Bolívar. Zona 3: Esmeraldas, Manabí, Guayas, El Oro y Los Ríos. Zona 4: Cañar, Azuay y Loja. Macías, *El Ejército Ecuatoriano*, 48.

63 Cada batallón tenía su banda de música y había más de un batallón en cada zona militar. Al contar con un solo director de banda por zona militar, la tarea de organizar ensayos de las distintas bandas del batallón al mismo tiempo era prácticamente imposible para un solo director.

64 Moreno, *La música en el Ecuador. Tercera parte*, 289.

ción General de las Bandas Militares, donde cada batallón y regimiento de artillería tenía su propia banda en la plana mayor. Según el testimonio del folklorista Guido Garay, quien asistía a las retretas de los jueves y domingos de forma regular, el Ejército tenía en sus buenos tiempos dieciséis bandas militares que pertenecían a las unidades de infantería, artillería, ingenieros y la guardia presidencial.⁶⁵ Al quedar solo una banda de música por zona militar, desaparecieron los directores y los músicos de banda que componían y renovaban el repertorio militar con nuevas piezas que registraban nuevos acontecimientos históricos.

Con este artículo espero haber visibilizado el importante legado que dejaron los directores y músicos de las bandas del Ejército, algunos de los cuales ni siquiera son mencionados en la historiografía de la música ecuatoriana. También espero sentar las bases para un nuevo campo de estudio centrado en la historia de la música militar en el Ecuador, que es también la historia de la música ecuatoriana de los siglos XIX y primer cuarto del siglo XX. Como hemos visto en este ensayo, los músicos de las bandas del Ejército también componían música popular, marchas fúnebres y música sacra, mientras que músicos civiles de todas las clases sociales componían marchas, música de salón y música popular de carácter patriótico en respuesta a los acontecimientos históricos y políticos del Ecuador. Este estudio es solo un primer paso en esa dirección.

Bibliografía

- Aguilar Echeverría, Marisol. “Las listas de revista de comisario del Ejército de Ecuador: Un instrumento de administración de tropas utilizado a inicios del período republicano (1830-1860)”, en *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 2019. <https://www.eumed.net/rev/caribe/2019/03/listas-revista-ejercito.html>
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Ascensi Silvestre, Elvira. “Las bandas de música en la democratización de la cultura musical decimonónica”. *Bandas de Música: Contextos interpretativos y repertorios*. Nicolás Rincón Rodríguez y David Ferreiro Carballo, eds. Madrid: Libargo, 2019.
- Ayala Mora, Enrique. *Ecuador del Siglo XIX. Estado Nacional, Ejército, Iglesia y Municipio*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2011.
- El “Diario de Avisos” de Guayaquil. *El Ecuador en Chicago*, L. F. Carbo, ed. New York: Imprenta A. E. Chasmar y Cía, 1894.
- Garay, Guido. *La música en el Guayaquil de antaño*. Guayaquil: Imprenta Puntolitho, 1998.
- Godoy, Rossi. *La educación musical como proyecto del Estado moderno ecuatoriano: El Conservatorio Nacional de Música (Quito, 1900-1911)*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2020.
- Guerrero, Juan Agustín. *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*, 2a. ed. Quito: Banco Central del Ecuador (Quito: Imprenta Nacional, 1a ed.), 1984.
- Guerrero Gutiérrez, Pablo. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, 2 tomos. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 2002-2005.
- . *Músicos del Ecuador*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana, 1995.
- Larez, Chemary. “La música en la celebración del primer Centenario de la Independencia”.

⁶⁵ Garay, *La música en el Guayaquil de antaño*.

- dencia del Ecuador: una aproximación desde la prensa periódica”. *Sonocordia*, Vol. 2, N.º 4. Guayaquil: UArtes Ediciones, 2021.
- Macías Núñez, Edison. *El Ejército Ecuatoriano en la Revolución Alfarista, su desarrollo y posterior decadencia*. Biblioteca del Ejército Ecuatoriano, Vol. 21. Quito: Centro de Estudios Históricos del Ejército, 2007.
- . *Historia General del Ejército Ecuatoriano*, Vol. 3. Quito: Centro de Estudios Históricos del Ejército, 2005.
- Martínez Bucheli, Jorge. *La primera Misión Chilena y su Influencia en el Ejército Ecuatoriano (1899-1905)*. Biblioteca del Ejército Ecuatoriano, Vol. 36. Quito: Centro de Estudios Históricos del Ejército, 2018.
- Moreno Andrade, Segundo Luis. *La música en el Ecuador. Tercera parte: La República* (Inédito). Quito: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, 1950.
- Mullo Sandoval, Juan. *Cantos montoneros y chapulos. Semántica de la canción alfarista*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Corporación Editora Nacional, 2015.
- Rincón Rodríguez, Nicolás y David Ferreiro Carballo, eds. *Bandas de música: Contextos interpretativos y repertorios*. Madrid: Libargo, 2019.
- Wong Cruz, Ketty. *La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, 1a ed. La Habana: Casa de las Américas, 2012 (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2a ed. 2013).
- . Informe “Revisión del Fondo Musical Vaca”, Reporte entregado al Departamento de Cultura del Banco Central del Ecuador, Quito, 2005.

Archivos

- Colección de Discos de Pizarra. Archivo Histórico del MCYP.
- Fondo Musical José Miguel Vaca Flores. Archivo Histórico del MCYP.
- Fondo Musical de la Biblioteca Carlos A. Rolando.
- Revistas de Comisario del Ejército Nacional. Archivo Histórico del Centro de Estudios Históricos del Ejército.

Drama y conflicto en el escenario musical de la Exposición Internacional Quiteña de 1909

John L. Walker
Cayambis Institute
cayambis.institute@gmail.com

Resumen

En 1902, en anticipación del centenario del Primer Grito de la Independencia, el congreso ecuatoriano aprobó la realización de una exposición nacional como uno de los actos conmemorativos. Cinco años más tarde, durante la administración de Eloy Alfaro, se decidió modelar el evento con base en las grandes exposiciones universales del siglo pasado y, también, aprovecharla para promover la industria nacional. De este modo, mientras que varios países construían pabellones y se había empezado a embellecer la ciudad, se planificaba la exposición de la producción ecuatoriana, desde productos agrícolas hasta obras científicas, literarias y musicales. Respecto a esta última, Ulderico Marcelli, profesor del Conservatorio Nacional de Música en Quito, logró una subvención para conformar una compañía de ópera. A pesar de que la compañía de ópera logró presentar más de una docena de obras, incluyendo algunas jamás oídas en ese país, el público se ponía cada vez más hostil, lo que provocó la quiebra de la empresa. La historia de este episodio musical nos provee una óptica única a través de la cual se puede estudiar y analizar las actitudes de un pueblo y sus expresiones culturales relacionadas con la celebración de este importante evento cívico.

Palabras claves: Ecuador, ópera, intereses faccionales, negocio de la música, Ulderico Marcelli.

Title: Drama and Conflict on the Musical Stage of the 1909 Ecuadorian National Exposition.

Abstract

In 1902, in anticipation of the centennial of the First Shout of Independence, the Ecuadorean congress approved the realization of a national exposition as one of its commemorative acts. Five years later, during the administration of Eloy Alfaro, it was decided to model the event after the great international expositions of the past century and also, to take advantage of this occasion by promoting national industry. In this way, while various countries were building their pavilions and the city was being spruced up, plans were being made relating to Ecuadorean production, from agricultural commodities to scientific, literary and musical works. Regarding the latter, Ulderico Marcelli, a professor at the National Conservatory of Music, was able to secure a subsidy in order to form an opera company. In spite of presenting more than a dozen operas, including some that had never been heard before in that country, the public became increasingly more hostile towards the opera company, thus contributing to its bankruptcy. The history of this musical episode provides a lens through which one can study and analyze the attitudes of a community and its cultural expressions as these relate to the celebration of an important civic event.

Keywords: Ecuador, opera, factional interests, business of music, Ulderico Marcelli.

En 1902, en anticipación de la celebración del centenario del Primer Grito de la Independencia, el congreso ecuatoriano aprobó la organización de una Exposición Nacional como uno de los actos conmemorativos.¹ Cinco años más tarde, durante la segunda presidencia del General Eloy Alfaro, se decidió modelar el evento con base en las grandes exposiciones universales del siglo XIX, y también aprovechar la oportunidad para promover la industria nacional. De este modo, mientras varios países comenzaron a construir sus pabellones en Quito, también se empezaban los proyectos de embellecimiento de la ciudad. Asimismo, se aprovechó este evento para exponer varios aspectos representativos del país, desde productos agrícolas hasta obras científicas, literarias y musicales. Con respecto a las programaciones musicales, Ulderico Marcelli (1882-1962), profesor del Conservatorio Nacional, logró una subvención para formar una compañía de ópera. Por otro lado, Domenico Brescia (1866-1939), el director de la misma institución, compuso una cantata conmemorativa.

Aunque algunos críticos sostienen que la Exposición demostró al mundo un Ecuador «culto, constructor y desenvuelto»,² la evidencia sugiere que esta evaluación no es enteramente correcta. Tanto razones naturales como humanas contribuyeron a que la exposición no tuviera el éxito que se había anticipado. Por ejemplo, a pesar de que la compañía de ópera de Marcelli logró presentar una temporada de más de una docena de obras, incluyendo algunas jamás escuchadas anteriormente en el país, el público comenzó a reaccionar a las pre-

¹ *Anuario de Legislación Ecuatoriana, Correspondiente a 1902* (Quito: Imprenta Nacional, 1903): 70. El decreto fue aprobado por el Congreso el 8 de octubre de 1902 y firmado por el Presidente Leónidas Plaza el 10 de octubre.

² Jorge Pérez Concha. *Eloy Alfaro: su vida y su obra* (Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1942): 339.

sentaciones de forma cada vez más hostil, provocando la quiebra de la empresa. La historia de este episodio provee una óptica singular a través de la cual se pueden estudiar y analizar las actitudes de un pueblo y sus expresiones culturales en relación con la celebración de este importante evento cívico.

La intervención de la Compañía de Ópera Marcelli

Anticipando un gran número de visitantes y aprovechando el sentimiento global de celebración, Ulderico Marcelli propuso al Gobierno en el mes de noviembre de 1908 que se le facultara traer de Italia una compañía de ópera. Además de 40 mil sucres (una cantidad que hoy equivaldría aproximadamente a medio millón de dólares estadounidenses), el Gobierno también ofreció subvencionar los pasajes de Guayaquil a Quito y viceversa para todos los artistas y sus equipajes. Por su parte, la empresa Marcelli se comprometió a traer una gran *troupe* de ópera, que contaba inclusive con un peluquero, y con este elenco presentar cuarenta funciones más otras cuatro de carácter benéfico. Poco después de firmado el contrato se publicaron algunos comentarios en la prensa en los que se especulaba que el elenco iba a ser inferior al de la Compañía Lambardi, que visitó Quito en febrero de 1904.³ Por ello, se sugirió que se sacara a licitación el contrato para «traer una verdadera compañía de ópera».⁴ De

3 Dirigida por Mario Lambardi, la Compañía de Ópera Lambardi estuvo activa en las Américas desde 1896 hasta 1913 o 1914. Sus giras generalmente duraban un año o más. Antes de llegar a Quito, en febrero de 1904, estaban de gira en las ciudades peruanas de Lima, Tacna y Arequipa (en ese orden), y después de sus actuaciones en el Ecuador, en junio ya estaban nuevamente en Lima. Monge informa que tanto Marcelli como un discípulo suyo, Rosendo Gómez Sojos, formaron parte de la orquesta.

4 "Remitido", *El Comercio* (Quito, Ecuador), 1 de octubre de 1909.

hecho, en diciembre de 1908 Moisés Sturman y Rafael A. Burbano presentaron un proyecto sin ningún éxito.

En marzo de 1909 Marcelli informó a la prensa quiteña que, por medio del agente italiano Antonio Rupnick,⁵ ya se estaba formando en Milán el elenco de la compañía y que el repertorio iba a ser de lo más escogido. Al enseñar las fotografías de algunos de los artistas que Marcelli traía consigo, los periodistas de varios diarios locales utilizaron los términos más elogiosos para describir a los artistas italianos. De esta manera, refiriéndose a las *primadonnas*, un escritor del *Diario del Ecuador* comentó que sus «correctos rasgos fisonómicos revelan una alteza artística indudable y los números de baile ostentan unos cuerpos, unas maneras y unas formas que cualquiera se queda lelo».⁶ Con estas referencias el público esperaba con ansias la venta de las localidades del Teatro Sucre; para mediados de abril ya casi se habían agotado las entradas.

Por esa misma fecha se reportó que Marcelli y su esposa habían partido rumbo a Milán para conocer exclusivamente a los artistas de la compañía y conducirlos a Quito. Mientras tanto, durante los meses de mayo y junio se emprendieron trabajos urgentes de remodelación y reparación en el Teatro Sucre. Estos trabajos incluyeron la colocación de cien

5 Por ese entonces el director y empresario triestino Antonio Rupnick (1862-1912) ya contaba con mucha experiencia en los países andinos. Visitó Perú en varias ocasiones (1884, 1886, 1891, 1895 y 1896) y en 1889 y 1896 organizó presentaciones de ópera en Bolivia. Además, se distinguió no solamente por haber estrenado la ópera *Yumuri* del compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes en La Habana en 1898, sino también por haberla orquestado.

6 "Ecos del día", *Diario del Ecuador* (Quito, Ecuador), 25 de marzo de 1909. Se refiere a las hermanas Constanza y Laura Cerri, de las cuales la carrera de la última está documentada por un período de algo más de quince años, desde octubre de 1898 hasta noviembre de 1914. Aunque se sabe menos sobre la carrera de Constanza Cerri, tanto en Francia en 1901 como en Italia en 1908, está descrita como un travesti. Esta pudo haber sido la razón por la que el público quiteño se quedó lelo, como dice el reportero.

lámparas nuevas de 16 bujías cada una, el arreglo de urinarios y la provisión de muebles para los cuartos de los artistas de la Compañía. Sin embargo, un mal entendido ocurrió pocos días después de publicado el contrato entre Marcelli y el Gobierno en el Registro Oficial.⁷ Revisando el documento, el Concejo Municipal de Quito envió una carta a Marcelli recordándole que el palco del teatro donde estaba colocado el escudo municipal era de uso exclusivo de esta institución. Aunque entendible, la respuesta de Marcelli deja pensar que tal vez debió haber contestado más discretamente: basándose en el contrato, Marcelli hizo notar a los miembros del Concejo que no les debía nada más que un palco de platea. Desde el punto de vista legal, Marcelli tenía toda la razón. No obstante, esta fue la primera de una serie de acciones precipitadas que iban a traer consecuencias negativas al empresario italiano.

Para mediados de julio, un selecto grupo de obreros se ocupaba de formar los arcos triunfales que iban a colocarse en las esquinas del palacio presidencial durante los festejos de la Exposición Nacional. Por esas mismas fechas empezaron a salir noticias que seguían la pista de la Compañía de Ópera. El diario *El Comercio* reportó en su edición del 10 de julio que Marcelli, junto con todo el elenco, se habían embarcado en Génova con dirección a Ecuador. La Compañía llegó al Puerto de Colón en Panamá el día 31. Cuatro días después, los periódicos guayaquileños reportaban que los artistas llegaron a esa ciudad a bordo del vapor *Limarí* y que después tomaron un tren que iba directamente a Quito. Finalmente, el día 6 de agosto, después del mediodía, hicieron su ingreso a la capital los ochenta miembros de la Compañía de Ópera Marcelli.

⁷ "En guardia de los derechos", *El Comercio* (Quito, Ecuador), 28 de abril de 1909.

A pesar de todos los trabajos preparativos realizados hasta el momento, la ciudad no estaba lista para recibir a la agrupación. Aunque los moradores opinaban que la calidad de los artistas sobrepasaba con creces lo que habían anticipado,⁸ muchos detalles de escenografía, como las cascadas, fuentes luminosas y otras instalaciones eléctricas, incluyendo trabajos de adecuación, como la construcción de muros de contención y el mejoramiento de carreteras, aún se hallaban inconclusas. Así, para el 10 de agosto, el día originalmente programado para la apertura de la Exposición, solamente fue posible inaugurar el Palacio de la Exposición. Además de varios discursos, se ejecutó «con suma corrección» una cantata con motivos indígenas que Domenico Brescia compuso especialmente para la ocasión, titulada *El renacimiento*. Esa misma noche la Compañía de Ópera hizo su debut con *La Bohème* de Puccini. La crítica fue algo mixta. Debido a que la ópera era ya muy conocida en Quito, a los columnistas del diario *El Comercio* les gustó que la Compañía hubiera seleccionado esa ópera para el estreno de la temporada. Durante la ejecución, iban comparando a los artistas de la compañía Marcelli con los de la Lambardi, indicando que los de la Marcelli eran mejores. Los reporteros del diario *La Prensa*, quienes reseñaron la presentación del día 12, señalaron que la segunda función de la compañía Marcelli fue mucho mejor que la primera, resaltando detalles como el hecho de que Mimi «se dejó morir de modo menos prosaico que la primera vez».⁹ Por el contrario, a los periodistas del periódico *El Ecuador* no les gustó la selección y la interpretación de la ópera. Entre otros elementos, señalaron que la ópera no

⁸ "Compañía de ópera", *El Ecuador* (Quito, Ecuador), 7 de agosto de 1909.

⁹ "De arte", *La Prensa* (Quito, Ecuador), 13 de agosto de 1909.

era una obra idónea para un debut e hicieron algunas críticas a los miembros del elenco. Por ejemplo, sobre la soprano Gemma Bosini, quien desempeñó el papel de Mimi, comentaron que «ataca con energía las notas altas, pero es débil su voz en los registros bajos».¹⁰

La Compañía siguió con el mismo ritmo de presentaciones, subiendo a las tablas pasando un día, y a veces repitiendo la misma ópera, o interponiendo otra antes de repetir la anterior. La prensa, por su parte, seguía opinando sobre cada presentación, pero enfocándose cada vez más en los aspectos negativos. En su reseña del estreno de *Il Trovatore*, el día 16 de agosto, los críticos de *El Comercio* justificaron su punto de vista, explicando que para ellos era importante educar al público para que pudiera «distinguir lo que ha de aplaudir y lo que [ha] de censurar».¹¹ Hasta cierto punto, los periodistas de *La Prensa* se alegraron de resaltar que la actuación de esa noche había mostrado «mucho de bueno y de nuevo».¹² Manifestaron, por ejemplo, que «como artista escénica y como cantante, la contralto nos parece una artista de verdad, sabe su oficio y cuenta con recursos para su desempeño».¹³ No obstante, había más que decir:

Sin embargo [sic], en el terceto del último acto echó á [sic] perder el conjunto. O no sabe su parte, ó [sic] creyó que interesaba el drama: introdujo perfectos desacordes con su voz. Para una artista como la contralto, va esto como insinuación y no más.

10 "Arte y artistas", *El Ecuador* (Quito, Ecuador), 12 de agosto de 1909.

11 "Ópera", *El Comercio* (Quito, Ecuador), 17 de agosto de 1909.

12 "De arte", *La Prensa* (Quito, Ecuador), 16 agosto de 1909. Es relevante señalar que, por lo general, los reporteros de *La Prensa* no nombran a los artistas a los que dirigían sus críticas. Es más, en la lista del elenco no había una contralto. Todas las cantantes eran sopranos.

13 "De arte", *La Prensa* (Quito, Ecuador), 16 de agosto de 1909.

Harto de esta forma de calificar a los artistas, Marcelli remitió una carta a los distintos diarios, que fue publicada el día 20, reclamando a los críticos por sus «faltas de exactitudes» y «simplicidades».¹⁴ Asimismo dejó de entregar entradas gratuitas al teatro a los periodistas de *La Prensa*.

Aunque la reacción inmediata de la prensa fue cuestionar la cordura del empresario, el juicio de los críticos mejoró hasta cierto punto en los días siguientes. Sin embargo, el negativismo periodístico, sobre todo en *La Prensa*, empezó a repercutir tanto en el público como entre los miembros de la misma compañía de ópera. Por ejemplo, según el diario *El Comercio*, durante una presentación de ópera entraron algunos vándalos que «despedazaron los urinarios».¹⁵ Es más, el reportero, en un tono incrédulo, preguntó: «¿Cómo es que no oyeron los golpes o no vieron el daño y lo impidieron, algunos de los cincuenta o más celadores que van de guardia por allá?» Con respecto a la Compañía, unos días después sus integrantes no subieron a la escena para representar *La Bohème* debido a «cierta pendencia entre el Empresario [sic] y uno de los artistas».¹⁶ De hecho, la relación entre Marcelli y los miembros de su elenco llegó a tal punto que Marcelli reclamó al siguiente mes

[...] ante uno de los Juzgados Cantonales, contra una de las bailarinas de la ópera, señorita Laura Cerri, quien según asegura el demandante, le abofeteó en el Teatro, a presencia de los artistas que actúan en nuestro Coliseo.¹⁷

14 Ulderico Marcelli, "Remitido", *El Ecuador* (Quito, Ecuador), 20 de agosto de 1909.

15 "¡Esos pacos!" *El Comercio* (Quito, Ecuador), 28 de agosto de 1909.

16 "Ecos del día", *Diario Ecuatoriano* (Quito, Ecuador), 28 de agosto de 1909.

17 "Contra el bello sexo", *La Prensa* (Quito, Ecuador), 25 de septiembre de 1909.

Disolución y secuelas de la Compañía de Ópera

Ya era demasiado tarde. Cuatro días después se reportó que, por no poder arreglar una nueva sociedad encabezada por Torquato Bonazzi,¹⁸ el director de la orquesta, la Compañía Marcelli quebró. Al día siguiente, el ministro de Instrucción Pública y Teatros ordenó que el empresario se presentara ante él «a responder acerca del cumplimiento de sus obligaciones que contrajo con el Gobierno».¹⁹ No obstante, no fue posible cumplir con lo ordenado porque Marcelli se hallaba prófugo. Mientras tanto, algunos artistas de la Compañía elevaron una petición al ministro de Instrucción Pública para que se les diera el pasaje de regreso. La petición fue negada, así que en el transcurso de los próximos días los artistas empezaron a salir por su cuenta hacia Guayaquil. Para mediados de octubre, los mismos se habían reorganizado bajo el nombre de Compañía Bonazzi-Sorgi²⁰ y estaban presentándose en el Teatro Olmedo de esa ciudad. A finales de octubre la *troupe* partió hacia Lima, Perú, donde se presentó en el Teatro Municipal de dicha ciudad hasta finales de enero.

18 La primera actuación documentada de Torquato Bonazzi data de noviembre de 1888, en la forma de un comentario positivo de la manera en la que había preparado el coro del Teatro Animosi, en Carrara, Italia. Con excepción de unos pocos períodos de tiempo, seguía trabajando en ese país hasta 1923. Además de su labor como director de coros y orquestas, compuso obras para piano o voz y piano.

19 “¿Ha jugado?”, *La Prensa* (Quito, Ecuador), 30 de septiembre de 1909.

20 Se sabe bastante sobre el bajo Giuseppe Sorgi (1870-1948), quien nació en Cerda, Italia. Su primera presentación documentada tuvo lugar en el Teatro Politeama en Livorno, Italia, en 1898. En 1904 llegó por primera vez a América del Sur, donde cantó en el Teatro Colyseu en Río de Janeiro, Brasil. Después de sus actuaciones en Quito, Guayaquil y Lima, volvió a Europa por algunos años. En 1914, migró a los Estados Unidos, donde se presentó principalmente en Filadelfia y Nueva York. Falleció en Buffalo, Nueva York.

No obstante, durante ese mes de permanencia en Lima, Bonazzi remitió una carta a los diarios locales en la que anuncia su partida del país.²¹ Además de agradecer al público limeño por su «valioso apoyo», el director de orquesta afirma que su intención es la de regresar a principios de junio para «poder ofrecer un espectáculo á [sic] la altura del público».²² En esa misma edición se publicó un artículo en el que «varias artistas, partes y coristas de la compañía de ópera» declararon que Bonazzi dejó en Lima a «todas las personas contratadas por él y que, en la esperanza de seguir en conjunto viaje á [sic] Panamá, no reclamaron su última quincena». Adicionalmente, el público limeño se enteró de que los miembros del elenco declararon que Bonazzi

[...] se niega á [sic] a abonarles ahora aquella suma alegando haberla gastado en gestiones y cables para conseguir la subvención del gobierno panameño la cual ha sido negada, por no figurar en el elenco el tenor Dimitresco, como se había prometido.²³

El artículo concluye con la noticia de que el prominente músico peruano, Federico Gerdes (1873-1953), se había ofrecido para organizar un concierto para «aliviar en algo tan precaria

21 Esta carta fue publicada el 20 de enero.

22 “Teatros y artistas”, *El Comercio* (Lima, Perú), 20 de enero de 1910.

23 Giovanni Dimitresco nació en Rumania en 1860. Conocido por varios nombres (de acuerdo al país en el que cantaba), después de perfeccionarse en Milán, en 1888 se unió a una compañía de ópera italiana en una gira por Australia. Aunque durante la década de 1890 se presentó tanto en Europa como en América del Sur, durante la siguiente década casi todas sus actuaciones tomaron lugar en las Américas. Sin embargo, en 1910 perdió en un solo día una fortuna de £60.000 en inversiones, principalmente en madera. Volviendo a Inglaterra, falló en conseguir más contratos, de modo que en marzo de 1913 le encontraron en la calle, muerto de un disparo. Al lado yacía su perro, al que también disparó, y una carta que decía, «Favor de enterrar-me con mi perro. Es mi único amigo».

situación». No obstante, la Sociedad Musical Giuseppe Verdi —y no Gerdes— organizó el 2 de febrero una gran velada para la «beneficencia italiana, á [sic] favor de la masa coral de la compañía de ópera».²⁴ Acompañados al piano, o por la orquesta de la Sociedad, el tenor Arturo Ferrario²⁵ y el bajo Nunzio Zebolini²⁶ cantaron trozos de ópera italiana. Asimismo, participaron como solistas una cantante y dos pianistas que aparentemente fueron miembros de dicha sociedad.

Tres días después, un número de miembros de la compañía de ópera, incluyendo Ciro Vellani,²⁷ Giuseppe Sorigi y el bajo Carlo Rossi,²⁸ partió para Buenos Aires en el vapor *Oropesa*. Mientras tanto, en el Ecuador se reportó que la compañía que actuaba en Lima había incrementado su elenco con artistas llegados de Buenos Aires.²⁹ De los mismos, solo ha sido posible confirmar la integración de un solo artista a la compañía —Giuseppe La Puma (1870-1940)— quien llegó a Lima a mediados de noviembre de 1909. Sin embargo, este no permaneció en Lima por mucho tiempo: junto con Margari-ta Almansi, Lucía Cavalli, María Grassé, Giuseppe La Puma y su hija, Amalia, partieron para Buenos Aires el 22 de enero de 1910.

En el siguiente mes, los pocos miembros que quedaban en Lima, en-

tre ellos Ferrario, Zebolini, Antonietta Bisbini, seis músicos de orquesta, una pianista y una arpista, formaron una nueva compañía, la Troupe Artística Milano, que debutó el 12 de febrero. Fueron contratados por los dueños de un restaurante local, El Jardín Estrasburgo, y su temporada duró hasta finales de marzo. La orquesta tocó bajo la dirección del violinista Luis Rocca, quien había sido un integrante de la agrupación de Marcelli. Para Bisbini, es posible que su tiempo en América del Sur haya sido su única experiencia como cantante de ópera. Con respecto a Ferrario, se sabe que para julio cantaba en el Teatro Marconi en Buenos Aires. No obstante, en ambos casos no se tiene información exacta de cuándo salieron de Perú. En cambio, Zebolini permaneció en Lima, donde en agosto cantaba «en todas las tandas escogidas romanzas y canciones».³⁰ Seis semanas después, terminó por completo la historia de la Compañía de Ópera Marcelli cuando Zebolini partió el 28 de septiembre de Lima en el vapor *Negada*.

En Quito, Marcelli intentó defenderse, primero por medio de una carta remitida a la prensa, y después en la corte. El 8 de octubre se publicó la noticia de que el Ministerio de Instrucción Pública canceló el contrato que existía entre el Gobierno y Marcelli, lo que efectivamente terminó con su carrera como profesor en el Conservatorio. Sin embargo, el proceso legal nunca llegó a concretarse; más bien, el 21 de diciembre Marcelli y su familia lograron salir clandestinamente del país. Luego de poco más de un mes, la familia Marcelli llegó a San Francisco, donde el músico italiano realizó una exitosa carrera como director de orquesta de cine mudo.

24 "Teatros y artistas", *El Comercio* (Lima, Perú), 31 de enero de 1910.

25 Con la excepción de su intervención en el Ecuador, Perú y Argentina (1910), desde 1907 a 1926, Arturo Ferrario realizó casi la totalidad de su carrera en Italia.

26 También conocido como Nissim Zebulum o Nissin Zevulon, la carrera de Nunzio Zebolini duró desde 1908 a 1926. Después de sus actuaciones en Lima, en 1912 se encontró en Buenos Aires, Argentina; durante los dos siguientes años estuvo en Brasil.

27 Nacido en 1869, la carrera de Ciro Vellani está documentada desde 1895 hasta 1913, el mismo año de su fallecimiento.

28 Es posible que la actuación en Quito fuera la primera de Carlo Rossi. Nacido en Venecia en 1884, se presentó también en varias ciudades italianas durante las primeras dos décadas del siglo XX.

29 "Líneas urbanas", *El Ecuador* (Quito, Ecuador), 3 de febrero de 1910.

30 "Teatros y artistas", *El Comercio* (Lima, Perú), 10 de agosto de 1910.

La Compañía de Ópera de Marcelli en su contexto histórico

La llegada al Ecuador de la Compañía Lambardi en 1904 marcó un hito, ya que se trataba de la primera vez que una empresa lírica presentaba una ópera en el país. Cabe destacar que, aparte de la visita ocasional de algún cantante, pianista u otro artista de paso por la costa occidental de América del Sur, antes de 1909 solo se habían presentado temporadas de zarzuela en cuatro ocasiones en Quito: en 1886, 1895, 1905 y 1907. Es decir que, por lo general, en el siglo XIX casi todos los elencos musicales evitaban entrar a Quito. En cambio, Carlos Raygada relata que el músico italiano Andrés Bolognesi (ca. 1775-1834), quien en 1812 se hallaba en Lima,

[reunió] a unos cuantos artistas que actuaban en teatro de verso [...] para formar un elenco que tenía por figuras principales a la soprano Carolina Griffoni y a su marido el tenor Pedro Angerelli.³¹

Durante su temporada presentaron *Il matrimonio segreto* de Cimarosa y otras óperas. De manera similar, Mario Cánepa Guzmán informa que la primera de muchas compañías líricas llegó a Chile en 1830.³² Compuesta por Teresa Schiaroni, Margarita Garavaglia, Domingo Pezzoni y Joaquín Bettali, se propusieron «dar algunas representaciones en esta Ciudad [Valparaíso] antes de partir para su destino».³³

Aunque la iniciativa de Marcelli fue la primera vez en que un ecuatoriano (o

un delegado del país) salía del país para formar una compañía de ópera en Italia, se tiene el precedente de 1840, cuando Antonio Neumane (el autor de la música del himno nacional del Ecuador) llegó desde Italia a Santiago de Cuba, junto con un grupo de cantantes y gracias a los esfuerzos del cubano Pedro Alcántara Busquier, para organizar una compañía de ópera.³⁴ Debido a esfuerzos como estos, durante las últimas décadas del siglo XIX la ópera italiana ya había llegado a dominar los sectores más cultos en las ciudades latinoamericanas. Los miembros de las clases más educadas deseaban, cada vez más, tener una experiencia operística genuina, presentada por artistas, como dice Cánepa Guzmán, «con apellidos legítimamente italianos».

En un inicio, para satisfacer este anhelo no existía otra opción que esperar que una compañía lírica, posiblemente incompleta (con pocos cantantes, coristas o instrumentistas) o de calidad cuestionable, pasara por la región. En cambio, décadas más tarde, Marcelli sí tenía varias alternativas. O pudo haber intentado interceptar una de las compañías de ópera que actuaba relativamente cerca de Ecuador, o, también pudo haber ido a Panamá, en donde, por necesitar viajar del Atlántico al Pacífico, o viceversa, pudo haber encontrado en tránsito a varias compañías de ópera. Es más, ambas opciones hubieran podido ser más rentables. Entonces, ¿por qué optó por ir a Italia? Lastimosamente, no existe ningún documento que pueda aclarar la situación, por lo que se ha producido mucha especulación al respecto. Aun así, con base en su experiencia, al haber sido parte de la empresa de Lambardi en 1904, parece razonable pensar que Marcelli prefirió tener la oportunidad de armar una

31 Carlos Raygada. "Guía musical del Perú", *Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional* 12 (1956-57): 63.

32 Mario Cánepa Guzmán. *La ópera en Chile, 1839-1930*. (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1976): 11.

33 "Puerto de Valparaíso", *El Mercurio* (Valparaíso, Chile), 26 de abril de 1830. El siguiente año esta compañía lírica se presentó en Lima.

34 Laureano Fuentes Matons. *Las artes en Santiago de Cuba* (La Habana: Letras Cubanas, 1981): 142-43.

compañía con el número de artistas y la calidad que necesitaba.

Por otra parte, hay que tomar en cuenta que, a principios del siglo XX, unirse a una compañía de ópera rumbo a las Américas implicaba asumir una cierta cantidad de riesgo y estar dispuesto a sufrir algo de incertidumbre. Por ello, lo que sucedió con la Compañía Bonazzi-Sorgi no fue tan inusual; al contrario, en aquel entonces había muchos casos de artistas encallados por no haber percibido los fondos suficientes para poder cancelar un boleto de vuelta a Italia. No obstante, las circunstancias de la compañía de Marcelli fueron de otra magnitud y llegaron a tal punto que incluso provocaron una reacción muy atípica en Italia. Opiniones como:

Y así la empresa de Quito y la de Palma de Mallorca y cualquier otro explotador y engañador encontrarán una agencia cómplice e idiotas que morderán el anzuelo.

¡Artistas, uníos! Hasta que no seáis una fuerza, este tipo de crimen quedará impune, hasta que no seáis una fuerza siempre encontraréis a alguien aquí que explotará vuestro trabajo y luego os abandonará a vuestra suerte. Daos cuenta que solo con la organización podéis ganar las grandes batallas, podéis ser respetados y temidos. Mientras estéis así como ahora, uno contra el otro, siendo enemigo y competidor del otro, los frutos que recogeréis son los mismos que han recogido vuestros compañeros en Palma, Quito y Nueva York...

¡Artistas, uníos!³⁵

³⁵ "Artisti, unitevi", *L'Opera* (Milano, Italia), 1/21 (21 de noviembre de 1909): 3. La traducción es mía. En Palma de Mallorca, una compañía de ópera compuesta de artistas se disolvió después de unas cuantas actuaciones. En cambio, la temporada de la Compañía de Ópera Pinsuti terminó abruptamente después de su cuarta semana a raíz de las constantes riñas de sus directores. A los artistas se les debían el equivalente de nueve días de sueldo.

Estando en Europa, tan lejos de los sucesos, y también sin acceso oportuno a los medios de comunicación ecuatorianos, es posible que en Italia no hayan llegado a enterarse a cabalidad de las circunstancias exactas que condujeron al fracaso de la Compañía Marcelli. Puesto que los periodistas de prensa operística de Italia generalmente no se fijaban en los acontecimientos artísticos de las ciudades occidentales de América Latina, no se consideraron todos los pormenores ni los factores directos e indirectos de este caso.

En primer lugar, no queda duda de que Marcelli contribuyó a su propio fracaso. No solamente porque a sus 27 años le faltaba experiencia, sino también porque tenía una formación de músico, mas no la de un hombre de negocios. Es muy posible que Marcelli haya emprendido este proyecto sin haber realizado las debidas diligencias para una planificación de esa magnitud, de modo que, cuando las cosas empezaban a fallar, no contaba con la experiencia y los recursos económicos para responder a las necesidades de los artistas. Por otro lado, la evidencia sugiere que Marcelli era algo intemperante, o en las palabras de Moreno, tenía «un carácter áspero».³⁶ Esta caracterización, que surgió a raíz de un desafortunado incidente que ocurrió en 1907, podría ayudar a contextualizar los sucesos de 1909 y el fracaso de la Compañía de Ópera.

«Un trabajo de hormigas»

A mediados de 1907, un grupo de profesores, empleados y estudiantes del Conservatorio Nacional de Música, descontento con Marcelli y su supues-

³⁶ Segundo Luis Moreno. *La música en el Ecuador* (Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 1996): 118.

ta falta de finas maneras, presentó una solicitud ante el Ministerio de Instrucción Pública pidiendo la cancelación del contrato del profesor italiano. Cuando la queja llegó a manos de su compatriota y director de dicha institución, Domenico Brescia, él mismo convocó a una sesión del Consejo de Profesores en la que resolvió expulsar a un buen número de las personas que habían firmado la petición de cancelación. Los expulsados formaron un grupo nuevo, la Sociedad Beethoven. Según Moreno, uno de los objetivos más importantes de la Sociedad era llevar a cabo «una campaña de difamación al señor Brescia, especialmente, y al establecimiento en general».³⁷

Es menester conocer esta historia porque los dirigentes de la Sociedad Beethoven encontraron causa común con instituciones de ideas afines, como la Sociedad Artística e Industrial del Pichincha, y también abrieron sus puertas a gente influyente de la sociedad quiteña. Por ejemplo, el 18 de septiembre de 1908, tanto el Dr. Luis Felipe Borja (hijo), como el secretario de la Sociedad Artística e Industrial del Pichincha, Manuel María Sánchez, presentaron sendos discursos en una sesión de la Sociedad Beethoven. Los dos eran anti-gubernamentales, pues no solo estaban en contra del mismo gobierno, que jamás escuchaba las quejas en contra del Conservatorio y su personal, sino que también colaboraban con *La Prensa*, cuyas posiciones políticas eran bastante combativas. Es más, el primo de Luis Felipe Borja, Hugo Borja, era uno de los dos redactores de dicho diario.

Así que, aún antes de que Marcelli hubiera ideado su proyecto de traer una compañía de ópera, los adversarios del Conservatorio ya estaban muy avanza-

dos en lo que Moreno caracteriza como un «trabajo de hormigas», en el sentido de que se hallaban haciendo lo posible por denigrar y subvertir a quienes formaban parte del Conservatorio de Música. Al parecer, la Compañía de Ópera les ofreció una excelente oportunidad para llevar a cabo sus objetivos.

Por lo tanto, al mismo tiempo que los artistas de la compañía de Marcelli eran aplaudidos, algunos también recibían fuertes críticas. Estas expresiones en los diarios hacen pensar en la posibilidad de que Marcelli haya llevado a Ecuador músicos mediocres. La verdad es que era un elenco algo mixto, que consistía no solamente de jóvenes principiantes o aventureros, sino también de algunos cantantes bastante experimentados. Gemma Bosini, por ejemplo, que en el año 1909 tenía diecinueve años, debutó unos meses antes cantando el papel de Mimi de *La Bohème* en un pequeño pueblo en el noroeste de Italia. En cambio, el tenor Alfredo Tedeschi, de 27 años, fue cálidamente recibido cuando en 1903 cantó en el Teatro Tivoli en San Francisco, California. La soprano Teresa Chelotti (1861-1927), junto con Elvira Magliulo, se distinguen por haber sido las primeras dos cantantes en grabar en disco fonográfico el papel de *Aída* para el sello Fonotipia (1906). De igual manera, muchos de los otros cantantes habían disfrutado de carreras destacadas antes de aparecer en el escenario quiteño, como la soprano Margherita Almansi, el barítono Michele de Padova y el bajo Giuseppe Sorgi.

Por otro parte, es posible que otros factores de orden negativo al interior de la misma Compañía hayan contribuido al fracaso de la Compañía Marcelli. Respondiendo a una segunda carta de Bonazzi, que fue publicada el 28 de enero en Lima, y donde se defiende de las acusaciones previamente citadas, un

³⁷ Moreno, *La música en el Ecuador*, 119.

grupo de nueve miembros de la Compañía de Ópera Marcelli remitió una carta en la que los artistas profundizan su sentimiento de agravio con respecto al maestro Bonazzi:

Contratados, los suscritos desde Italia por la empresa Marcelli para debutar en el teatro Sucre de Quito, se efectuó el viaje y una vez llegados al lugar de destinación, á [sic] las pocas funciones dadas principió el maestro Bonazzi, que era director de orquesta, á [sic] descomponer el orden y la concordia entre los miembros de la compañía, insinuándonos al mismo tiempo á [sic] romper el contrato, lo que sucedió al poco tiempo, motivando la quiebra desastrosa de la empresa Marcelli. De esto aprovechó al momento el señor Bonazzi haciéndose empresario bajo la protección del señor Zavala. Partida la compañía de Quito para trabajar en el teatro municipal de Lima, pareció que aquí la suerte nos hubiese favorecido, pues al principio las cosas iban á [sic] maravilla, pero después principió otra vez el maestro Bonazzi á [sic] trabajar bajo agua al señor Zavala, digno caballero, pues durante sus contrataciones fuimos religiosamente pagados. Separado el señor Zavala de la compañía consiguió su objeto el maestro Bonazzi de quedarse único empresario, consiguiendo con mil súplicas, el mismo, hacernos trabajar un mes, de lo que no hemos apercibido sino una quincena y la otra nos queda verla todavía...³⁸

A este sabotaje interno también hay que añadir otros problemas asociados con la organización de la Exposición. Por ser parte de una celebración centenaria, pero más aún, por buscar atraer

a visitantes del exterior, es notable el desempeño tardío de la infraestructura y el ambiente poco atractivo alrededor del evento. Ya se refirió al hecho de que, por no estar terminados algunos trabajos, no fue posible inaugurar el evento en la fecha anticipada. No obstante, una vez inaugurada, alrededor de los pabellones y las demás instalaciones de la Exposición hubo más inconvenientes. Por ejemplo, aunque a partir del año anterior habían empezado a construir y remodelar varios hoteles en la ciudad, había escasez de alojamiento, de modo que los dueños de casas espaciales particulares tuvieron que arrendar sus habitaciones para servir de hoteles. Para algunos, esta situación resultó muy incómoda. Por ejemplo, firmando como Torres-yedras, un dueño de casa remitió lo siguiente en una carta publicada el día 14 de agosto:

¿Dormir, dije? ¡qué vamos a dormir! si en la colección de huéspedes que voy a recibir se comprenden tres niños de pecho, que darán sus conciertos por la noche, aunque no tan buenos como los del London-Sextet, y no les perderemos una nota: estas criaturas que están mamando van á [sic] quitar el sueño y dar dolores de cabeza a toda la república, no que a mi [sic] solo.³⁹

A las incomodidades que surgieron debido a la falta de alojamiento había que sumar la proliferación de mendigos y delincuentes en las calles, y también, como se reportó el 22 de agosto, la presencia de «unas mujeres de vida airada»⁴⁰ cerca de la plaza de la Exposición. En septiembre se reportó que, además del alarmante desarrollo de la peste bubónica en Guayaquil, en otras partes

³⁸ "Teatros y artistas", *El Comercio* (Lima, Perú), 29 de enero de 1910.

³⁹ "Las fiestas a segunda vista", *El Comercio* (Quito, Ecuador), 14 de agosto de 1909.

⁴⁰ "Muchos escándulos", *El Ecuador* (Quito, Ecuador), 22 de agosto de 1909.

del país se incrementaba el número de víctimas de viruela y fiebre amarilla. Así que en noviembre se dio a conocer que la venta de entradas produjo la insignificante suma de 230 sucres durante la segunda quincena de la Exposición, o, para decirlo de otra manera, asistieron aproximadamente 100 personas por día.⁴¹ En términos simples, Robert Dole, el representante del gobierno estadounidense en el Ecuador proclamó: «la exposición fue un gran fracaso».⁴²

Conclusión

La calidad y ritmo de trabajo de la Compañía de Ópera Marcelli fueron factores indudablemente poco comunes durante aquel entonces en Ecuador, pero tampoco es una exageración compararla favorablemente con las demás empresas líricas que actuaban contemporáneamente por toda América Latina. Por ello, es evidente que el joven empresario presentó en Quito una *troupe* que mereció una acogida más cálida y afable. Sin contar con las deficiencias de Ulderico Marcelli, los artistas de la compañía fueron víctimas de las rencillas y la conflictiva política local y no merecían el trato que el público quiteño les prestó.

Bibliografía

- Anuario de Legislación Ecuatoriana, Correspondiente a 1902*. Quito: Imprenta Nacional, 1903.
- Fuentes Matons, Laureano. *Las artes en Santiago de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Cánepa Guzmán, Mario. *La ópera en Chile, 1839-1930*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1976.
- Monge, Celiano. *A vuela pluma*. Quito: Imprenta de El Comercio, 1905.
- Moreno Andrade, Segundo Luis. *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio Metropolitano de Quito, 1996.
- Pérez Concha, Jorge. *Eloy Alfaro: su vida y su obra*. Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1942.
- Yáñez Cevallos, Nancy. *Memorias de la lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.

Periódicos de Quito

Diario El Ecuador
Diario Ecuatoriano
El Comercio
La Prensa

⁴¹ Este tema, que la Exposición produjera una utilidad tan pequeña, fue discutido en los diarios por meses después de que esta se cerrara.

⁴² "Panama Canal is All Right", *The Baltimore Sun*, 23 de noviembre de 1909.

La música en la celebración del primer centenario de la Independencia del Ecuador: Una aproximación desde la prensa periódica

Chemary Larez Castillo
Universidad Nacional de Loja
chemary.larez@unl.edu.ec

Resumen

A mediados del año 1921 comienza a aparecer en el diario El Comercio una columna alusiva a la organización del programa de las fiestas del Centenario de la Independencia. El establecimiento de la Junta del Centenario, conformada por variadas personalidades del país, dio lugar a diferentes propuestas para la celebración del 24 de mayo de 1922, al conmemorarse 100 años de la Batalla de Pichincha. En el área musical, las actividades planteadas fueron diversas y vinieron en ocasiones de parte de los miembros de la Junta del Centenario, y en otras fueron formuladas por anónimos y externos. Estas propuestas abarcaron desde la conformación de una gran estudiantina popular y concursos de composición y de bandas, hasta una temporada de ópera a cargo de la compañía del reconocido empresario Adolfo Bracale. Este artículo persigue una aproximación desde la prensa periódica, en especial al diario El Comercio de los años 1921 y 1922, a la organización, planificación y cobertura de las actividades musicales de las fiestas centenarias con el fin de medir las repercusiones que estas actividades tuvieron durante la celebración patria y, en lo posterior, en cuanto al desarrollo musical del país.

Palabras claves: Batalla de Pichincha, nacionalismo, música en Ecuador, música y prensa.

Title: Music in the celebration of the first centennial of the Independence of Ecuador: An approach from the periodical press

Abstract

In the middle of the year 1921, a column alluding to the organization of the program for the celebrations of the Centennial of Independence began to appear in the newspaper *El Comercio*. The establishment of the Centennial Board, made up of various personalities of the country, gave rise to different proposals for the celebration of May 24, 1922, commemorating 100 years of the Battle of Pichincha. In the musical area, the proposed activities were diverse and some of them came from the members of the Centennial Board, and on others, they were formulated by anonymous and external parties. These proposals ranged from the creation of a popular musical band to composition and bands competitions to an opera season in charge of the company of the renowned businessman Adolfo Bracale. This article pursues an approach from the press, especially the newspaper *El Comercio* from 1921 and 1922, to the organization, planning and coverage of the musical activities of the centenary festivities, in order to measure the impact that these activities had during the national celebration and later, regarding the musical development of the country.

Keywords: Battle of Pichincha, nationalism, music in Ecuador, music and press.

El 24 de mayo de 1822 se selló, en las faldas del volcán Pichincha, el proceso independentista del Ecuador con la victoria del ejército patriota liderado por el Mariscal Antonio José de Sucre sobre el ejército realista. Luego de algunos antecedentes, finalmente la Real Audiencia de Quito, y posteriormente el Gobierno de Guayaquil, pasaron a formar parte de la Gran Colombia.

Cien años más tarde, la ciudad de Quito se engalanó para celebrar el centenario de tan importante fecha. Se comenzaron a planear, hasta con dos años de anticipación, las reformas a realizar en la capital, lo cual abarcó buena parte del presupuesto destinado a las celebraciones. Se organizaron, como era de esperarse, desfiles cívicos y militares, además de diferentes homenajes a cargo de instituciones de diversa índole. Las celebraciones o eventos de carácter musical ocuparon también un lugar importante dentro de todo este marco festivo.

Sobre las celebraciones del Centenario de la Batalla de Pichincha existen algunos trabajos, como el de Isaac Barrera: *Relaciones de las fiestas del primer centenario de la batalla de Pichincha 1822-1922*, en el cual se realiza un recuento de todas las actividades desarrolladas en la celebración, especialmente el desempeño de la Junta del Centenario de Pichincha. Barrera reseña la conformación de la Junta del Centenario como una iniciativa del congreso de 1919 con el fin de que «se ocupara en hacer ciertas obras de preparación y embellecimiento de la ciudad, para que pudieran celebrarse dignamente las fiestas del Centenario de la Batalla de

Pichincha».¹ De acuerdo con el decreto del 14 de octubre del mismo año, la Junta estuvo presidida por el ministro de Obras Públicas y conformada por el presidente del Consejo Cantonal de Quito, el jefe de la Primera Zona Militar y ocho miembros que nombraría el ejecutivo. Como encargado de la formulación de un proyecto de festejos para la celebración se designó inicialmente al vocal general Moisés Oliva, quién al momento era director del Colegio Militar.

Las sesiones de trabajo de la Junta del Centenario de Pichincha quedaron registradas en los principales diarios capitalinos, lo que permitió conocer cómo se fueron gestando los preparativos de la celebración. Si bien las obras de embellecimiento a la ciudad estuvieron en el centro de los puntos tratados en todas las sesiones, también se dio espacio para abordar la programación de los festejos.

Tomando en consideración estos antecedentes, el trabajo que se plantea persigue una aproximación desde la prensa periódica a la actividad musical durante los días que duró la celebración del Centenario, que incluyó desde festivales y concursos de bandas y estudiantinas hasta la gran temporada de ópera desarrollada por la reconocida compañía Bracale. Especial atención se ha dado a las publicaciones del diario quiteño *El Comercio* de los años 1921 y 1922, en el cual, además de la columna “Junta del Centenario de Pichincha”, pudimos localizar propuestas dirigidas al comité de fiestas por particulares o instituciones artísticas. El objetivo de este estudio es reconocer las impli-

caciones de las actividades musicales desarrolladas en el contexto del centenario, así como las repercusiones posteriores en el acontecer musical del país.

Celebraciones musicales ¿para ‘todos’ los gustos?

Una vez conformada la Junta del Centenario de Pichincha en el año 1919, se iniciaron los preparativos de las celebraciones centenarias. La función de la Junta fue principalmente gestionar los proyectos de embellecimiento de la ciudad. Según Enrique Terán, el Centenario de la Batalla de Pichincha sería la clave del despertar urbanístico de la ciudad; para ello fue determinante la acción de la Junta que, entre muchas otras obras, realizó la primera pavimentación asfáltica de Quito.²

Como se ha mencionado, los registros hemerográficos de las sesiones de trabajo de la Junta del Centenario permiten dar seguimiento al curso de los preparativos y la inclusión de actividades musicales en el programa de festejos, observándose en la semana del centenario presentaciones y concursos a cargo de bandas populares, estudiantinas y bandas militares, además de los números musicales que acompañaron los programas de algunas instituciones gremiales y educativas, entre ellas la Escuela de Artes y Oficios y el Conservatorio Nacional de Música. Por su parte, la temporada de ópera desarrollada con motivo del Centenario fue una de las más importantes y sin precedentes en la nación.

¹ Isaac Barrera. *Relaciones de las fiestas del primer centenario de la batalla de Pichincha 1822-1922* (Quito: Talleres tipográficos nacionales, 1922): 110-112.

² Enrique Terán en Mario Vásquez. *Breve historia de los servicios en la ciudad de Quito* (Quito: Ciudad, 1997): 110.

Durante el mes de febrero de 1922 se publicaron en la prensa artículos alusivos al programa de las fiestas, en algunos casos instando sobre el retraso, y, en otros, los organizadores respondiendo con programas aún muy generales y tentativos. En la columna *La Junta del Centenario de Pichincha* del 6 de febrero se señala lo siguiente:

Se aprobó el proyecto de programa del centenario presentado por los señores Jijón y Noroña. Se dispuso que este proyecto de programa se publique por la prensa a fin de atender a las sugerencias que se hagan y que contribuyan a la formación definitiva del programa.³

Según refiere la columna, los señores Gabriel Noroña (representante ante la Junta por parte de la Universidad Central) y Jacinto Jijón (representante del Consejo Municipal como vocal de la Junta y director de la Academia Nacional de Historia) fueron los responsables del programa de festejos.

En días posteriores se observa en la prensa un memorándum que incluye un programa tentativo presentado por la Junta del Centenario. Entre ellos se ubica en el punto II: «Velada Literario-Musical. La organización de la Velada se podría encomendar a la Sociedad de Estudios Históricos o a la Sociedad Jurídico Literario, en asocio del Conservatorio Nacional de Música». En la segunda parte del memorándum se encuentran programas parciales de diferentes instituciones participantes. En estos casos no hay

³ «La Junta del Centenario de Pichincha». *El Comercio* (06 de febrero de 1922): 3.

detalles de la programación aparte del nombre de las instituciones que las llevarían adelante.⁴

Durante el mes de abril se publicó con más detalle la participación de una amplia lista de organizaciones gremiales. Algunas desarrollaron actividades de carácter musical, como fue el caso de la Sociedad Artística e Industrial de Pichincha, que organizó una velada literario-musical de la que no se publicaron mayores detalles. El Instituto y Sección de Alumnos de las Escuelas Profesionales Don Bosco también realizó un «Gran festival por la banda de música del establecimiento en uno de los parques de la ciudad, en el día que la Artística designe. (7 números de programa especialmente seleccionados)».⁵

En el mismo artículo se señala la participación de la Sociedad Auxiliadora de la Educación Católica de la Niñez con un acto literario musical en el Colegio de San Pedro Pascual el día que «tenga a bien designar la Artística, de acuerdo con su programa general».⁶ La participación de estas instituciones se ve reflejada a lo largo de los días de la programación final, pero en algunos casos no se publica ningún detalle de las actividades realizadas.

El programa de las fiestas fue publicado finalmente en prensa a poco tiempo antes del inicio de la celebración y comprendía diez días de festejo (del 20 al 29 de mayo).

⁴ «Informe que debe considerarse». *El Comercio* (9 de febrero de 1922): 4.

⁵ «Programas Acordados por las Sociedades Obreras de esta Capital para celebrar dignamente el Centenario de la Batalla de Pichincha». *El Comercio* (14 de abril de 1922): 4.

⁶ *Ibíd.*

Fecha	Presentación artística-musical	Lugar
21/05/1922	Concierto de la estudiantina 24 de Mayo. ⁷ Palacio Nacional	Pretil del
22/05/1922	Programa de la Escuela de Artes y Oficios.	Sin especificar
22/05/1922	Concurso de bandas populares. (actual Parque el Ejido)	Parque de Mayo
23/05/1922	Festival de las Bandas del Ejército.	Plaza Sucre
23/05/1922	Concierto de Gala del Conservatorio Nacional de música con cooperación de la Compañía de ópera.	Teatro Sucre
24/05/1922	Misa de Acción de Gracias y <i>Te Deum</i> .	Catedral de Quito
24/05/1922	Función de gala de la Compañía de Ópera	Teatro Sucre
27/05/1922	Festival por la Banda de Don Bosco	Plaza de la Alameda
28/05/1922	Concurso de las Bandas del Ejército	Parque Bolívar
28/05/1922	Retreta de las bandas populares	Plaza Sucre

Cuadro 1. Desglose de las actividades artísticas y musicales del centenario de acuerdo al programa oficial. Fuente: Elaboración propia.

Aunque la temporada de ópera comenzó el día 21 de mayo y hubo funciones durante todas las noches de la celebración (y algunas semanas después), llama la atención que en el programa difundido por la Junta del Centenario solo se incluyen dos participaciones de la Empresa Bracale, una de ellas en compañía del Conservatorio Nacional de Música. Al parecer, se publicaron solo los eventos con connotación oficial o de relevancia política dentro de las celebraciones. Sin embargo, la cobertura de la prensa a la temporada de ópera fue amplia. Se dedicaron anuncios y columnas especiales solo a esta actividad, que se extendió mucho más de los diez días de festejos, publicándose artículos incluso después de la partida de la compañía Bracale. Esto contrasta notoriamente con la inexistencia, salvo contadas excepciones, de detalles referentes a las demás presentaciones artísticas y musicales que se desarrollaron durante los días de festejos del Centenario.

A principios del siglo XX, en el contexto latinoamericano, era natural observar importantes diferencias sociales en cuanto al acceso a determinado tipo de actividades artísticas y musicales (la ópera era reservada a las altas esferas sociales). De alguna manera lo advierte Wolkowicz en su trabajo: “El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y Salvati en Lima (1920)”, donde refiere que en la hemerografía local, específicamente en las revistas *Hogar* y *Mundial*, se critica desde el humor el «esnobismo de las clases altas por ir a la ópera, más interesadas en usar el teatro como un espacio de sociabilidad que por un verdadero interés por el arte lírico». ⁸ Aunque no podríamos asegurar que el caso del Ecuador fuera exactamente igual al peruano, lo que sí es cierto es que había una clara distinción entre el público ‘acorde’ para asistir a la ópera y el resto del pueblo que, según la ideología de la época, bien podía ‘divertirse’ con las retretas, presentaciones de bandas de pueblos y eventos de ‘menor categoría’.

⁸ Vera Wolkowicz. “El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y Salvati en Lima (1920)”, *Revista Argentina de Musicología* 21 n.º1 (2020): 88.

Una gran estudiantina Centenario y un concurso para dos

El formato de estudiantina en el Ecuador estuvo muy arraigado desde mediados del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Si bien su conformación instrumental mantenía los mismos instrumentos de origen europeo —como la mandolina, la bandola, la guitarra y el guitarrón—, se sumaba a ellos el bandolín que, aunque de raíz europea, era un instrumento ecuatoriano con características muy propias, como la disposición de quince cuerdas en cinco órdenes.⁹

Al ser este tipo de agrupaciones tan habitual en los contextos populares, fue coherente la organización de una Estudiantina como parte de las celebraciones musicales desarrolladas en el Centenario de la Batalla de Pichincha. El 13 de enero de 1922 se registra en una columna de *El Comercio* la propuesta de creación de una gran estudiantina popular para disfrute del pueblo:

No se trata de un acto del conservatorio, ni de que metan cuchara artistas de los planteles oficiales. Trátase de una audición popular ajena a los manejos de la política y a las influencias de los consagrados.¹⁰

En esta propuesta se mencionaba la necesidad de destinar un presupuesto para subvencionar a la agrupación y un premio final. Además, se incluye como sugerencia para ocupar el cargo de director el nombre del reconocido guitarrista Manuel Cortez.¹¹

En el libro de Isaac Barrera consta que la propuesta de subvención a esta estudiantina se aprobó el mismo 13 de enero.¹² Algunos días después, en la columna “Junta del Centenario de Pichincha”, apareció información sobre el presupuesto para el funcionamiento de la estudiantina:

El señor Borja, comisionado para el arreglo de la estudiantina popular presentó un presupuesto firmado por el señor Manuel Cortés Riofrío. La Junta aceptó este presupuesto que alcanza la suma de dos mil sucres y dispuso que el procurador celebre el contrato o contratos que sean necesarios para que la entrega del dinero se haga con toda seguridad y para que se garantice el regular funcionamiento de la estudiantina.¹³

Según se lee, la sugerencia de director para la agrupación fue acogida puesto que quien firma el presupuesto aprobado es justamente Manuel Cortez.

Días después se publicó en *El Comercio* una columna en la cual se indicaba que para la conformación de la agrupación se tenía prevista la realización de un concurso que consideraba, como parte de las bases, la incorporación de cinco a diez instrumentistas que interpretarían tres piezas. Estas podrían ser: una clásica, una nacional y una a gusto del director; o el Himno Nacional, una clásica y un pasillo; o las tres de carácter nacional. Por otra parte, el período de inscripción se cerraba el 30 de abril con la celebración del concurso el día 1 de mayo. Se solicitaba un premio monetario además de un diploma o medalla para el director. Como jurado de

9 Juan Mullo. *Música Patrimonial del Ecuador* (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009): 41-42.

10 “A la Junta del Centenario. Una idea como Cualquiera otra”. *El Comercio* (13 de enero de 1922), 1.

11 Según el artículo de prensa referido, Manuel Cortez era un destacado guitarrista que había instruido en el instrumento a varias familias presidenciales, como las del presidente Eloy Alfaro, Leónidas Plaza y Alfredo Baquerizo Moreno.

12 Barrera, *Relaciones de las fiestas del primer centenario de la batalla de Pichincha*, 119.

13 “Junta del Centenario de Pichincha”. *El Comercio* (25 de enero de 1922): 2.

dicho concurso se nombró a Sixto María Durán y dos profesores del Conservatorio designados por la Junta. Esta estudiantina debía tener la responsabilidad de tocar en la velada musical de las fiestas centenarias.¹⁴

Al leer las bases del certamen es inevitable no pensar en algunas contradicciones desde la propuesta inicial, en la que se consideraba que el funcionamiento de la estudiantina debía estar desligado de las influencias de 'los consagrados' y que correspondía evitarse que «metan cuchara artistas de los planteles oficiales». La designación de grandes representantes de la música académica del país y profesores del Conservatorio como evaluadores del concurso ya asomaba como un desprendimiento de los ideales iniciales para la conformación de la agrupación popular.

No se tienen mayores detalles de las piezas que fueron incluidas en las presentaciones de la estudiantina durante su participación en el Centenario.¹⁵ Sin embargo, en prensa se localiza una pequeña crónica de uno de los ensayos desarrollado a inicios del mes de abril que nos permite identificar parte del repertorio que posiblemente se ejecutó.

Está bien entendida la ortografía musical, por decirlo así, a fin de que la melodía no ensordezca con una música meramente sonora, ruidosa, sin crescendos ni disminuendos, sin pianísimos, tan indispensables sobre todo en esta clase de conciertos de

cuerdas [...] Pudimos escuchar composiciones de acreditados artistas nacionales como el doctor Durán, el señor Veintimilla, el señor Salgado, el señor Ortiz y algunos del mismo director señor C. Riofrío.¹⁶

Según se observa en las presentaciones de la estudiantina, cuyos ensayos habrían comenzado en el mes de febrero, se interpretaron repertorios marciales, populares y académicos con obras de reconocidos compositores nacionales del momento. Por otra parte, si bien se había concebido la idea de que la estudiantina cubriría la necesidad de ofrecer un sano esparcimiento para el pueblo, el cual no disponía de mayores oportunidades para el disfrute musical durante la celebración del centenario, pronto los músicos y el director plantearon exigencias en cuanto a los escenarios donde participaría la agrupación.

En el programa publicado el 13 de mayo se indicaba que la estudiantina daría sus conciertos durante las noches en espacios como la avenida 24 de Mayo, la Plaza de la Independencia y la Alameda.¹⁷ Sin embargo, encontramos más adelante que, por solicitud de la misma agrupación, la Junta del Centenario en sesión del 20 de mayo le autorizó para que sus presentaciones las realizara en un teatro y no en las calles.¹⁸ Ese mismo día se publicaron algunos detalles sobre la programación diaria en la prensa de la ciudad. Por ejemplo, la Estudiantina Centenario presentó un concierto en el Pretil del Palacio Nacional el día 21 a las 8 de la noche.¹⁹ Adicional a esto, no se encon-

14 "La gran estudiantina". *El Comercio* (27 de enero de 1922): 3.

15 A diferencia de la minuciosidad con la que se anunciaban las funciones de ópera y las columnas en las que se publicaban crónicas y críticas de sus funciones, en el caso de la estudiantina no se localizó en el periodo de las celebraciones ningún detalle del repertorio, artistas ni anuncios o invitaciones donde se señalaran los lugares de los conciertos, más allá del ubicado en el programa publicado el 13 de mayo, donde se reseña una sola participación de esta agrupación.

16 "La Estudiantina Centenario". *El Comercio* (8 de abril de 1922): 1.

17 "Programa de las fiestas con las que se conmemorará el Primer Centenario de la Batalla de Pichincha". *El Comercio* (13 de mayo de 1922): 3.

18 "Junta del Centenario". *El Día* (20 de mayo de 1922): 3.

19 "Programa". *El Día* (21 de mayo de 1922): 10.

traron en ninguno de estos programas parciales más detalles de las presentaciones de la agrupación.

Como se mencionó anteriormente, se había planteado meses atrás la celebración de un concurso para conformar la Gran Estudiantina que participaría en las fiestas del Centenario. Aunque la finalidad primigenia del concurso no llegó a cumplirse, este sí se materializó, y en él se disputó un premio municipal. El día 31 de mayo se publicó el detalle del concurso de estudiantinas realizado en el Teatro Puerta del Sol.²⁰ En este concurso solo participaron dos agrupaciones, la estudiantina Veinticuatro de Mayo y Liga Roja, esta última como visitante de Pasto.²¹ Resultó ganadora la primera «por su correcta ejecución e interpretación». Se menciona en la misma columna que la Estudiantina Centenario se excusó de participar en el concurso, por ser la anfitriona del mismo. Sin embargo, dio una presentación que sirvió para amenizar el evento.²² El premio del concurso fue 500 sucres y como parte del jurado sabemos que estuvo Manuel Cortez.

Más adelante, en un anuncio sobre los concursos desarrollados en el marco del Centenario de la Batalla de Pichincha, se ofrecen algunos detalles:

En el concurso de estudiantinas sólo se disputaron el premio dos agrupaciones reducidas, la «Veinticuatro de Mayo» y la colombiana «Sello Rojo», compuesta cada una de seis y ocho ejecutores, pues la estudiantina popular «Centenario» se exhibió fuera de concurso, ya que no era posible

que luchase con las anteriores, desde que su número era de veinticinco profesores de cuerdas, contándose entre ellos a ocho señoritas. Además, el director de la Estudiantina «Centenario» fue nombrado uno de los jurados del tribunal calificador.²³

Al parecer la planificación de este concurso no fue óptima, puesto que más allá del artículo publicado en el mes de enero, donde se asomaba la propuesta para un certamen que permitiera conformar una gran estudiantina, no se encontraron mayores detalles organizativos en lo posterior, además de que ni siquiera este concurso formaba parte del programa oficial publicado en prensa el 13 de mayo. Esta situación posiblemente haya ocasionado una pobre participación (en lo que refiere al número de agrupaciones). A juzgar por cómo se dieron los acontecimientos, podríamos pensar que la agrupación denominada Estudiantina Centenario se conformó a partir del financiamiento dado a músicos que posiblemente fueron discípulos del reconocido guitarrista Manuel Cortez, y que a ella no se sumó ninguna otra estudiantina durante las celebraciones, puesto que el concurso se desarrolló prácticamente fuera de la semana de festejos oficiales.

Más concursos: bandas populares y bandas militares

En general, las bandas militares han sido agrupaciones que cumplían una doble función: la formativa y la de difusión artística. En la primera mitad del siglo XX solían ejecutar repertorios marciales y académicos, en algunos casos originales y en otros, arreglados

20 "Festejos del Centenario". *El Comercio* (31 de mayo de 1922).

21 En artículo posterior se le denomina *Sello Rojo* a la estudiantina colombiana.

22 "Festejos del Centenario". *El Comercio* (31 de mayo de 1922): 3.

23 "Concursos". *El Comercio* (20 de junio de 1922): 1.

de acuerdo a su orgánico (instrumentos de vientos madera, vientos metales y percusión). En el caso de las bandas de pueblo, estuvieron conformadas por integrantes de una extracción social marginal: albañiles, obreros, artesanos o campesinos [...] Su repertorio y su estilo musical [comprende] ritmos nacionales tradicionales [...] Amenizan y solemnizan las fiestas más importantes del calendario festivo ecuatoriano.²⁴

Sea por su naturaleza principalmente marcial, como en el caso de la banda militar, o por su inclinación popular y festiva, en el caso de la banda de pueblo, su presencia en las celebraciones musicales del Centenario fue muy representativa. Aunque la prensa se ocupó mucho más de la ópera, los programas oficiales publicados dan testimonio de la frecuente participación de este tipo de agrupaciones en la semana de festejos.

Las bandas estuvieron presentes desde el mismo inicio de las celebraciones. Si recordamos el programa detallado en un apartado anterior, veremos que, además del acompañamiento en los desfiles, estas tuvieron algunas participaciones protagónicas, como el concurso de bandas populares del día 22 en el recién inaugurado Parque de Mayo, el festival de las bandas del ejército desarrollado en la Plaza Sucre el día 23, el festival organizado por la Banda de Don Bosco en la Plaza de la Alameda el día 27, y el concurso de las bandas del ejército realizado en el Parque Bolívar el 28 de mayo, el mismo día en que se programó una retreta en la Plaza Sucre a cargo de las bandas populares.

En el caso de las bandas militares encontramos datos de los reperto-

rios que tocaron, puesto que sus participaciones fueron notablemente más cubiertas que las de las bandas populares, seguramente por su naturaleza afín con el motivo de la celebración. Se nota en las bandas de los diferentes regimientos y destacamentos la inclusión de obras de tipo marcial, de formatos académicos (de autoría de compositores nacionales y del repertorio universal) y piezas nacionales. Los tipos de participación fueron festivales y concursos desarrollados generalmente en los espacios públicos, aunque una de las bandas militares ofreció una presentación en el Teatro Sucre, la cual detallaremos más adelante.

Del concurso de bandas populares no se registraron muchos datos. La iniciativa fue una de las pocas ofrecidas por el Consejo Municipal. En relación con la planificación de este evento localizamos una columna en *El Comercio*, firmada por el abogado quiteño Rafael Arteta García, en la que se indica la apertura de las inscripciones a partir del día 15 para la organización del certamen que llegó a celebrarse, según señalaba el programa oficial, el día 22 de mayo.²⁵

De acuerdo a lo referido por Barrera, en el concurso de bandas populares obtuvo el primer premio la banda de Alangasí, una parroquia rural ubicada en el Valle de los Chillos en la ciudad de Quito, y el segundo, la banda San Pablo, representante de la parroquia homónima de la provincia de Imbabura.²⁶ El diario *El Comercio* en su artículo 'Concursos' alude a los diferentes certámenes desarrollados en el marco del Centenario. En cuanto al de bandas populares, lo reseña como «muy divertido y [que] puso de mani-

²⁴ Mullo, *Música Patrimonial del Ecuador*, 43.

²⁵ *El Comercio* (5 de mayo de 1922).

²⁶ Barrera, *Relaciones de las fiestas del primer centenario de la batalla de Pichincha*, 89.

El festival de las bandas del ejército que se desarrolló en la Plaza Sucre durante la noche del 23 de mayo fue seguramente un espacio para el esparcimiento, a la vez que una demostración de las diferentes bandas que concursarían finalizando la semana de festejos. Las bandas participantes fueron las del Regimiento de la Artillería Bolívar, las de los batallones Quito, Carchi, Zapadores N.º 1, Zapadores N.º 2 y Chimborazo. En relación con el concurso celebrado el 28 de mayo, *El Comercio* reseñó lo siguiente:

Ayer por la mañana se desarrolló el concurso con la concurrencia del Regimiento de Artillería Bolívar, N.º 1; Batallón Quito, N.º 2; Batallón Carchi, N.º 7; Zapadores, N.º 1; Chimborazo y Zapadores, N.º 2. El jurado estuvo compuesto de los señores Dr. Sixto María Durán, Alfredo Padovani, Aparicio Córdova y Pedro Traversari y con el concurso también de varios padres de San Francisco [...] Cada director presentó dos obras instrumentales, las que fueron ejecutadas, podemos decir con perfección, por las bandas de aquellas Unidades... Mas el jurado no pudo decidir de hecho quién era el vencedor. Hoy debe dicho jurado dictaminar; pero sí se acordó por unanimidad del jurado pedir un premio para el señor Francisco Salgado A. por su sinfonía que en el arte significa una obra de aliento, de difícil composición.³⁰

En cuanto a los repertorios ejecutados por las bandas,³¹ la Banda del Regimiento Bolívar fue alabada por su fineza en la ejecución de la marcha *Abdón Calderón*, de la autoría de Durán: «era de observarse cómo estaban dispuestos los diversos timbres del conjunto sonoro [...] si entraba toda la Banda, era en deter-

minados momentos para hacer resaltar la energía de ciertos períodos». Continúa el articulista señalando:

En suma notamos delicada instrumentación, digna de una obra escrita para concierto, distinta de otras que están recargadas de instrumentos que nada aportan en bien de la obra, como las bandas de antaño, calificadas de buenas solo porque hacían tal ruido que podían romper los mejores tímpanos. Huelga añadir que con la sinfonía [de Francisco Salgado] coronó su triunfo porque habría resultado insoportable, dada su difícil interpretación, si los ejecutores no hubieran dado muestras de su magnífica preparación.³²

Respecto a las demás bandas se ofrecen pocos detalles de su repertorio. En general se señala lo «pesadas de algunas ejecuciones», inexactitudes con respecto a los *tempos* y en el caso de la de Zapadores N.º 1 una «recargada sonoridad». La Banda del Regimiento Quito ejecutó también la marcha *Abdón Calderón*,³³ pero no se incluye la segunda pieza de su participación en la reseña. Por su parte, la banda del Carchi interpretó una marcha y una adaptación de la obra *Maestros Cantores (Die Meistersinger)* de Wagner. En el caso de las bandas del Zapadores N.º 1 y del Zapadores N.º 2, solo se ofrece el nombre de la segunda pieza, que «fue el muy conocido trozo el 'Guarany', de [Carlos] Gómez».³⁴

En días posteriores se publicó el acuerdo sobre la premiación del con-

32 "Concursos". *El Comercio* (16 de junio de 1922): 1.

33 La marcha *Abdón Calderón*, compuesta por Sixto María Durán en alusión a uno de los héroes de la Batalla de Pichincha, parece haber sido muy popular en la época, puesto que varias bandas la ejecutaron en el concurso. De esta marcha, según menciona Guerrero, no se conservan ni originales ni copias. Pablo Guerrero. *Sixto María Durán (1875-1947). El compositor de la tierra sagrada* (Quito: Ecuador, 2014), acceso 15 de febrero del 2021, <http://historiascines.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la.html>.

34 *Ibíd.*

30 "Festejos del Centenario". *El Comercio* (30 de mayo de 1922): 6.

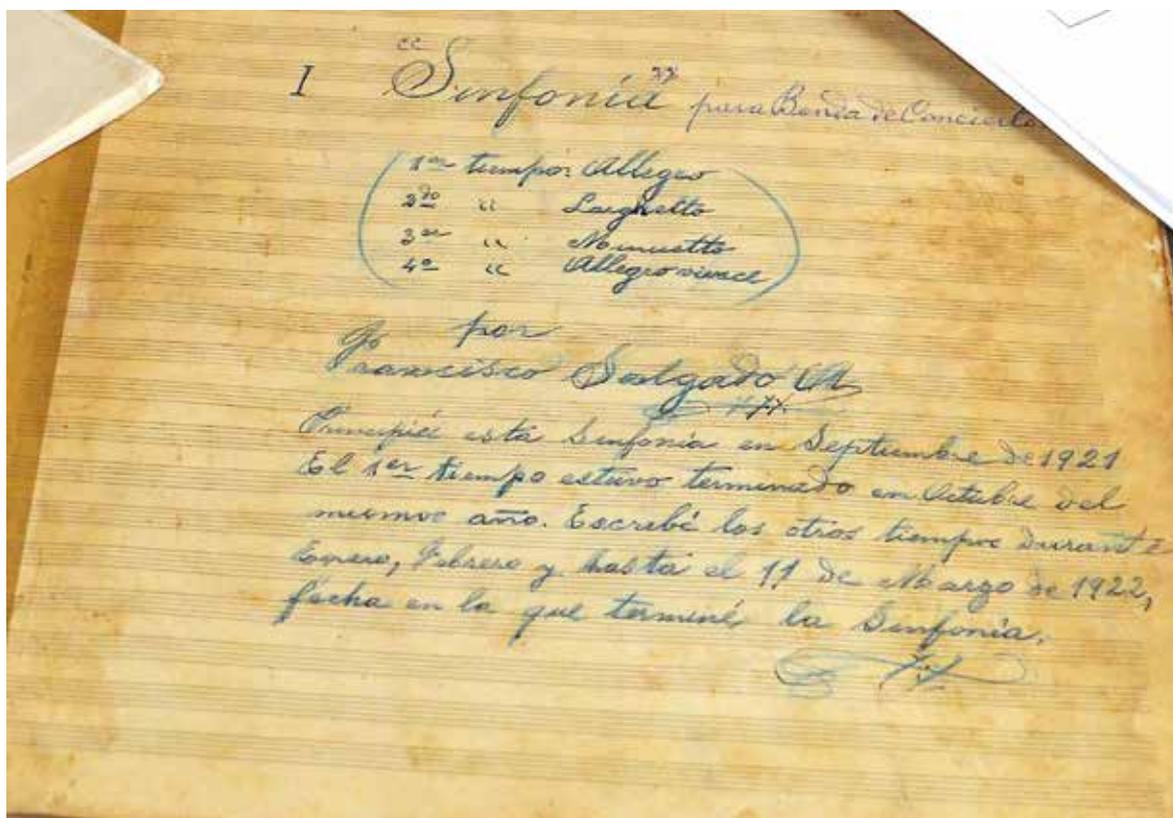
31 "Concursos". *El Comercio* (16 de junio de 1922).

curso de bandas, en un artículo titulado “La Sinfonía del maestro Francisco Salgado”:

He aquí el acuerdo y el juicio emitido por el jurado acerca de la sinfonía del maestro Salgado, Director de la Banda del Regimiento ‘Bolívar’ [...] El Jurado, en unanimidad de criterio y por no haberse estipulado nada en las bases del Concurso con respecto a los Directores y presentación especial de trozos o composiciones originales, ha acordado pedir al Estado Mayor General un Premio Especial, a su juicio, para el autor de la SINFONÍA EN CUATRO TIEMPOS, que ejecutó la Banda del Regimiento Bolívar; por haber sido una composición de verdadero mérito técnico y que reúne todas las condiciones para ser justamente apreciada.³⁵

Francisco Salgado compuso su *Sinfonía* en 1921, en una versión para banda de concierto;³⁶ esta es la primera obra en ese formato que se conserva de un compositor ecuatoriano. Se estructura en 4 movimientos contrastantes y bajo los parámetros de la sinfonía clásica. La instrumentación original para banda incluye: flautas, flautines, clarinetes, cornetines, saxofones, sarzos (similar a la tuba), bombardinos, trombones, bombardón, contrabajo, batería, tam-tam, triángulo, y platillos. Es posible que este formato respondiera a los instrumentos con los que contaba la Banda del Regimiento Bolívar que Salgado dirigía desde 1920.

Imagen 3: Portada de la I Sinfonía para Banda de Concierto. Fuente: Archivo familiar de Yolanda Salgado



³⁵ “La Sinfonía del maestro Francisco Salgado”. *El Comercio* (18 de junio de 1922): 6.

³⁶ Se conservan otras dos versiones: una reducción para piano a cuatro manos y una versión para orquesta sinfónica firmada en enero de 1925.

Dentro de la participación de las bandas se observa la incorporación de repertorios nacionales, no solo en el ámbito popular sino también en el académico. Hasta meses después de terminados los eventos del centenario se lee en la prensa la realización de retretas con bandas militares, las cuales ejecutaban estos repertorios como si el Centenario se mantuviera en el ambiente.

En la columna 'Informaciones' del diario *El Comercio* pueden visualizarse anuncios de diferente índole.³⁷ Entre estos se encuentra el subtítulo 'Obras de compositores nacionales', que consistía en una invitación a la retreta del día donde se interpretarían las siguientes obras:

Huelga de campesinos, marcha criolla, dedicada al señor Presidente de la República, doctor José Luis Tamayo, por el maestro Francisco Salgado. *Abdón Calderón*, marcha triunfal del maestro Sixto M. Durán. *24 de Mayo*, overture [sic] del maestro Carlos A. Ortiz.³⁸

Del repertorio antes señalado se indica que la instrumentación es trabajo de Salgado, director de la banda.

A estas obras se suma una pieza del joven Luis Humberto Salgado, *En la pradera*, que, según se indica, se trata de una «pieza característica inspirada en los hechos y aventuras de los Pieleros».³⁹

La emoción que quedó en el entorno en lo posterior a las celebraciones del centenario dio lugar a la creación y el consiguiente estreno de obras de compositores nacionales que se incluyeron dentro de una nueva estética nacionalista, la cual se prolongó hasta avanzada la segunda mitad del siglo XX y en la que las bandas tuvieron una gran importancia en términos de difusión.

La Gran Compañía Italiana de Ópera y Baile para las Fiestas del Centenario

La Compañía de Ópera y Baile de Bracale, según menciona el empresario en sus memorias, tenía planificado debutar en el Ecuador en 1918 con un abono completamente cubierto de dos funciones en la ciudad de Guayaquil.

Imagen 4: Compañía Bracale en el puerto guayaquileño 1918. Fuente: *El Telégrafo*.



³⁷ "Informaciones". *El Comercio* (9 de julio de 1922).

³⁸ "Informaciones". *El Comercio* (9 de julio de 1922): 6.

³⁹ Esta obra no la hemos podido localizar en el catálogo del destacado compositor, posiblemente por ser parte de su producción temprana. "Informaciones". *El Comercio* (26 de julio de 1922).

Sin embargo, rumores de una epidemia de fiebre amarilla en la ciudad portuaria ocasionaron que María Barrientos, principal figura de la compañía para aquel entonces, se negara rotundamente a abandonar el camarote y cumplir con los compromisos adquiridos. Esto le acarreó a la compañía el pago de una indemnización por cuatro mil dólares.⁴⁰

Superado este incidente, pasaron dos años hasta que la compañía Bracale pudiera visitar el país meridional como parte de sus giras por Sudamérica. La actuación de la empresa en el Teatro Sucre se materializó en octubre de 1921, y se aprovechó su corta estancia de ocho días en la ciudad de Quito para la firma del contrato que aseguraría su participación en las fiestas centenarias. Esto causó gran satisfacción a los intelectuales de la época.

Previo a esta primera visita de la compañía, y aún luego de su partida, un tema que ocupó las columnas de los diarios capitalinos fueron las necesarias reparaciones al Teatro Sucre, que debían emprenderse con el fin de contar con un espacio más cómodo para artistas y público. En el anuncio «La Bracale en Quito»⁴¹ se muestra preocupación por las urgentes reparaciones que requería el Teatro:

La Súplica va dirigida al señor Ministro de Obras Públicas, para que – por decoro del país y la salud de los artistas [-], haga componer el escenario, librándole de ese horrible viento colado que se cierne hasta invadir la misma sala. Los artistas de la clase que nos visitan son los mejores propagandistas que puede tener un país y por lo mismo, conviene el hospedarles decentemente en nuestro Teatro.⁴²

Justo un día después se hace mención en el mismo diario de los apresurados arreglos que se realizaban a la principal sala de la capital y que incluían pintura y reparación de camerinos, entre otros. Todo esto en vista del inminente debut de la compañía.

El 27 de septiembre se publicó el anuncio del estreno de la temporada, que incluía los precios de las localidades para el abono de cinco funciones.

El debut no pudo desarrollarse el primer día de octubre como se había indicado. Sin embargo, al día siguiente la compañía Bracale pisó por vez primera el Teatro Sucre con un exitoso estreno que, dado los elevados precios de los palcos y lunetas (150, 20 sucres respectivamente), les permitió compensar las pérdidas de su temporada en Lima. Nancy Yáñez señala acerca del éxito de esta temporada lo siguiente:

GRAN Temporada de OPERA		PRECIOS:	
TEATRO SUCRE		ABONO POR 5 FUNCIONES	
COMPAÑIA BRACALE		POR FUNCION	
El Jueves saldrá de Guayaquil la Compañía en tren expreso dado por el Gobierno.		Palcos de 1a. y ocultos, con 5 entradas \$ 500	Palcos de 1a. y ocultos, con 5 entradas \$ 150
DEBUT SABADO 1o.		Batacas " 75	Batacas " 20
Se advierte al público, que no se exige traje de etiqueta.		Lunetas " 75	Lunetas " 20
El abono por cinco funciones queda abierto, desde hoy hasta el miércoles 28 de Setiembre, en la CASA FRANCESA (Pasaje Royal).		Sillones " 75	Sillón " 20
Las siguientes figuras actúan en la Compañía			
ROSINA - STORCHIO — MAESTRO PADOVANI			
Rhea Toniole - Luisa Taylor - Fina Paggi - Josefina Rossi - Tenores: Salazar y Murio. -- Baritono: Eduardo Foticante. -- Bajos: Bettini y Nicolich. -- La Compañía trae 22 profesores de los mejores Conservatorios.			

40 Adolfo Bracale. *Mis memorias* (Bogotá: ABC, 1931): 144-145.

41 Este título dará lugar a una columna permanente al menos durante este mes, para reseñar los avances tanto en el teatro, como en la organización de la compañía, según comunicados recibidos por el empresario.

Imagen 5: Anuncio sobre el inicio de la temporada de ópera. Fuente: *El Comercio* (27 de septiembre de 1921): 1.

42 "La Bracale en Quito". *El Comercio* (26 de septiembre de 1921): 1.

El estreno fue exitoso y el público capitalino llenó el teatro [...] De esta forma el país se había convertido en algo así como una “revelación” ya que ni Quito ni Guayaquil habían ocupado antes un lugar en el itinerario de un empresario de respeto, debido a la mala propaganda.⁴³

Esta buena impresión que se llevó Bracale de su primera temporada en Quito quedó registrada en cartas dirigidas desde Caracas y Bogotá al diario *El Comercio*, así como en entrevistas reproducidas en el diario capitalino. Tal es el caso de la que se publicó en diciembre de 1921, cuando Bracale se encontraba en Costa Rica. En esta ocasión el empresario señala:

[...] Del Ecuador tengo gratos recuerdos, a pesar de ser un país calumniado en Sur América [...]. Posee (en Quito) el Gobierno un lindo teatro que se llenaba todas las noches, de una sociedad distinguida y de refinado gusto parisién!⁴⁴

Al ser consultado en la misma entrevista sobre si regresaría al país señala:

Ya lo creo; tengo firmado un contrato con el Supremo Gobierno para llevar una gran Compañía de Ópera y baile en el mes de Mayo y en ocasión de las fiestas del Centenario de la gran batalla de Pichincha... El Gobierno me da cien mil sucres, teatro, luz y pasaje gratis, así como la exoneración de todo impuesto y llevo un gran repertorio tal como “Aida”, “Giocconda”, “Mefistófeles”, “Fanciulla del West” “Vally Iris” y otras.⁴⁵

Una subvención de cien mil sucres en la

época era un monto bastante elevado si se considera que en diarios de la época constan anuncios de ventas de casas en la zona central de la ciudad por seis mil sucres y autos desde cinco mil. Esta suma hacía que las demás subvenciones otorgadas para el Centenario, incluyendo premias, resultaran insignificantes.

Si bien la Junta del Centenario de Pichincha comenzó sus funciones en enero de 1920,⁴⁶ no es sino hasta avanzado el 1921 que se conforma un comité de fiestas con el fin de organizar los actos públicos y protocolares a desarrollarse durante las celebraciones centenarias. Sin embargo, no se registra ninguna propuesta musical en el contexto de la Junta, salvo el cierre de contrato con la Bracale en octubre de 1921. Tampoco se señala la existencia de algún vocal o representante para la organización de las actividades musicales.⁴⁷ Esta falta de representación en el ámbito artístico y musical se vio un poco más adelante cubierta por la figura de Pedro Pablo Traversari, quien para el momento, además de estar al frente de la dirección del Conservatorio Nacional de Música, ocupaba el cargo de director general de Bellas Artes.

Una vez evaluadas las bases del contrato de la propuesta del empresario italiano, Barrera menciona que:

La comisión encargada informó haberse entendido con el señor Presidente de la República, quien para facilitar este contrato ofrecía que el Gobierno contribuiría con la tercera parte de la suma pedida por el señor Bracale y proporcionaría trenes de ida y regreso, Teatro e impresión de programas. El señor Presidente de la

43 Nancy Yáñez. *Memorias de la Lírica en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 2005): 99.

44 “Una famosa entrevista con el Maestro Bracale | Del diario de Costa Rica”. *El Comercio* (10 de diciembre de 1921): 3.

45 *Ibíd.*

46 La junta atravesó algunas modificaciones en cuanto al personal que la conformaba con el cambio de gobierno del año 1921 y el correspondiente cambio de ministros de estado.

47 “Comité del programa de las Fiestas del Centenario”. *El Comercio* (3 de agosto de 1921): 1.

Junta quedó autorizado para suscribir el contrato respectivo, en la parte correspondiente a ésta. Al señor Bracale se le subvencionaba con la suma de \$ 80.000.⁴⁸

Para octubre de 1921 era un hecho el retorno de la compañía de ópera para su participación en las celebraciones del Centenario.⁴⁹

En la etapa de planeación de las celebraciones centenarias comienzan a aparecer con más frecuencia artículos relacionados con la llegada de la compañía y los preparativos que debían hacerse, especialmente culminar las reparaciones del Teatro Sucre. A finales de febrero de 1922 inicia la venta de abonos para la temporada con una puesta en escena de quince óperas diferentes.

la columna 'Espectáculos públicos para mayo' se anunciaba una lista con nombres de los abonados y se planteaba, en vista de la poca disponibilidad a la fecha, la necesidad de abrir un nuevo abono.⁵⁰ Esta posibilidad de un segundo abono asoma más adelante en la columna 'La Temporada Lírica en el Sucre', donde se detallan los preparativos del empresario Adolfo Bracale, y se menciona la participación de Traversari para que inscribiera a los interesados en adquirirlos.⁵¹

Para el día 15 de marzo se anuncia la apertura del Abono B en la misma página donde se publica una carta de Bracale, en la cual anuncia gran parte del elenco que participaría en la temporada en Quito. El Abono B tendría las mismas condiciones que el Abono A en cuanto los costos y funciones, las cuales irían «alternándose entre los dos abonos, sin preferencia alguna en la selección de obras, en el personal que las interprete; etc., etc.»⁵²



Imagen 6: Anuncio venta de abonos. Fuente: *El Comercio* (25 de febrero de 1922): 1.

La venta del abono fue exitosa. En una semana prácticamente se encontraban agotadas las localidades y se planteaba la apertura de un segundo abono. En

La temporada de ópera anunciada incluía las siguientes óperas: *Fausto*, *Aida*, *Mefistófeles*, *Thäis*, *Mignon*, *Isabeau*, *Madama Butterfly*, *La bohème*, *Fedora*,

48 Barrera, *Relaciones de las fiestas del primer centenario de la batalla de Pichincha*, 118.

49 "Comentarios al contrato de Bracale". *El Comercio* (11 de octubre de 1921): 1.

50 "Espectáculos públicos para Mayo". *El Comercio* (03 de marzo de 1922): 1.

51 "La Temporada Lírica en el Sucre". *El Comercio* (13 de marzo de 1922): 1.

52 "Gran compañía italiana de ópera y baile para las fiestas del centenario". *El Comercio* (15 de marzo de 1922): 1.

La Gioconda, Hamlet, Valley, La fanciulla del West, Ernani, Andrea Chénier, Ballo in maschera, Rigoletto, La sonámbula, El trovador, Lucia di Lammermoor, Carmen, Barbero de Sevilla, Cavallería Rusticana, Pagliacci, Iris, etc. Además, se anunciaba la puesta en escena de una ópera wagneriana, sin detallar cuál de ellas.

El cierre de venta de localidades tuvo lugar el 11 de mayo puesto que una primera fecha para el debut de la compañía era el día 14. Sin embargo, esta terminó posponiéndose por diferentes razones logísticas. Finalmente, la compañía confirmó su debut para el 21 de mayo, pero un terrible accidente de tranvía suscitado la noche del 20 (mismo día que arribó la compañía a la ciudad de Quito) ocasionó la suspensión de las programaciones de ese día. El inicio de la temporada finalmente tuvo lugar el día 22 con una función extraordinaria de *Aida*, ópera bandera de la compañía. En prensa podemos localizar en días distintos los anuncios del inicio de temporada.

De *Aida* a *El Trovador*

El debut de la Bracale fue muy anunciado. En prensa se detalla la lista de artistas que harían gala de su talento en esta gran función. *El Comercio* aprovechó la ocasión para rememorar la célebre representación de *Aida* en Egipto, llevada adelante por Bracale. En el artículo titulado 'Aída al pie de las pirámides' se hace referencia a los éxitos cosechados por el empresario: «Los que conocimos a Bracale cuando en los Balkanes, en Austria, en Italia y en otros países europeos era ya empresario [...] sabemos de sus triunfos en Egipto en sucesivas temporadas [...]». ⁵³ Era de esperarse que la temporada de ópera del Centenario abriera con esta representación que le había granjeado gran fama a Bracale.

Unavez iniciada la temporada, dos columnas aparecieron de manera casi permanente: 'La temporada lírica en el Sucre' (también con el título "Teatro

TEATRO NACIONAL "SUCRE"

GRAN COMPAÑIA ITALIANA DE OPERA Y BAILE

CENTENARIO DEL PICHINGHA.— Empresa. Cav. A BRACALE

DOMINGO 21 DE MAYO a las 9 en punto p. m.—FUNCION EXTRAORDINARIA

A I D A

Célebre Opera en cuatro actos y baile.—Del inmortal maestro VERDI.

Tomarán parte la gran DIVA y célebre Estrella OLGA CARRARA. De la Scala de Milán y Metropolitano de New York.

El eminente Tenor Comendador JOSE PALET del Teatro Real de Madrid y de la Scala de Milán.

El notable y aplaudido Baritono Vav. EDOARDO FATICANTI.

La simpática y distinguida Mezzo-Soprano RHEA TONIOLO BAZO.

El eximio Bajo VINCENZO BETTONI.

La gran Bailarina Solista del Metropolitano, OLGA RUDOLFF.

El eminente Maestro Cav. ALFREDO PADOVANI.

NOTA.—No pudiendo la empresa complacer a los abonados de ambos abonos con la primera función y para dar mayores facilidades a todos los abonados y al público en general, la empresa inicia la temporada con esta función extraordinaria.

Pero al mismo tiempo persuadida de las consideraciones que guarda a sus abonados, les hace saber que los precios para ellos serán LOS DE ABONO, Y EN ORDEN DE PETICIONES serán preferidos en la venta hasta el día Sábado, a las 12 p. m., hora desde la cual el resto del público interesado podrá adquirir indistintamente todas las localidades, en la Boletería del Teatro.

Imagen 7: Anuncio de la función extraordinaria de la Bracale. Fuente: *El Comercio* (20 de mayo de 1922): 1.

⁵³ "Aída al pie de las pirámides | Un gran triunfo de la Compañía Bracale". *El Comercio* (22 de mayo de 1922): 2.

Sucre”) y ‘Las Grandes Óperas’. La primera sin ninguna referencia de autoría, y la segunda bajo el seudónimo ‘español andante’ (autor del que no tenemos mayores datos, pero que parecía muy cercano a Bracale y la compañía). En la columna ‘Teatro Sucre’ se solían publicar crónicas o críticas de los conciertos en general, con apreciaciones muy favorecedoras en relación con la calidad artística de los cantantes instrumentistas y bailarines, especialmente los solistas y el director Padovani. En el caso de la columna ‘Las Grandes Óperas’, se trataba de un espacio para compartir información sobre la ópera del día: una breve reseña sobre el compositor, libretista, lugar de estreno, personajes y a continuación el argumento, o al menos una síntesis de él. Era una manera de anticipar al público el espectáculo de la noche.

Luego de la primera función extraordinaria con *Aída* se dio inicio formalmente a la temporada con la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, a la

cual asistió el abono B. El artículo ‘Las Grandes Óperas’ ofrece algunos datos sobre el drama de amor y los artistas que protagonizarían la puesta en escena, como el caso de Tina Paggi. En esta ocasión no dan muchos detalles sobre el argumento de la ópera (por lo cual se disculpa el autor), pero se aprovecha la ocasión para destacar la participación del cuerpo de baile en *Aída* y alabar la calidad del elenco en general.

En lo sucesivo, la temporada se desarrolló sin mayores contratiempos alternándose las funciones entre abono A y B, y en algunos casos ofreciendo funciones dobles (matiné y nocturna, las primeras libres de abono). Entre las representaciones más importantes que se desarrollaron estuvo naturalmente la de gala del 24 de mayo, que además sería una de las pocas en las que se dieron contratiempos, esto a causa de las demás programaciones que se desarrollaron ese día.

Imagen 8: Anuncio de la función de gala del 24 de mayo. Fuente: *El Comercio* (24 de mayo de 1922): 8.

T. VIVAR GUEVA- se despachan a vuelta de correo

TEATRO NACIONAL "SUCRE"

GRAN COMPAÑIA ITALIANA DE OPERA Y BAIIE

HOY MIERCOLES 24 DE MAYO DE 1922 A LAS 9 P. M.

PRIMERA DE ABONO TURNO A

GRANDIOSA FUNCION DE GALA

con motivo del Centenario de la Batalla de Pichincha y con asistencia del Excmo. señor Presidente de la República, los señores Ministros de Estado y el Honorable Cuerpo Diplomático

PROGRAMA

GRANDIOSA APOTEOSIS en la cual tomarán parte todos los artistas y bailarinas de la Compañía "Bracale" los alumnos y alumnas del Conservatorio Nacional de Música. Concierto orquestal y se representará la grandiosa Opera en tres actos

BUTTERFLY

En esta función participó la compañía de ópera en pleno, además de los alumnos del Conservatorio Nacional de Música. Se llevó a cabo un concierto orquestal en el que se ejecutó el Himno Nacional y la pieza *Motivos Incásicos* de Traversari; adicionalmente se representó la ópera *Madama Butterfly* del compositor Giacomo Puccini.

En la columna 'La temporada lírica en el Sucre' se reseña que el numeroso público asistente a la función de gala se agrupó incluso en los pasillos de entrada a la platea, teniendo un lleno total en el Teatro. Los retrasos ocasionados por la dilatación del banquete presidencial al que asistían los altos cargos del gobierno y el cuerpo diplomático que eran, además, invitados de honor de la función de ópera, produjeron que la función resultara [...] pesada para el público que, habiendo entrado a las nueve de la noche, [...] tuvo que soportar dos horas y media más de espera hasta que se levantara el telón con la entrada del señor presidente de la República.⁵⁴

Esto tuvo como consecuencia un público frío durante la función que se encontró «acogiendo débilmente todo lo que se ejecutaba».⁵⁵ Algunos segmentos de la ópera debieron suprimirse también por el retraso, pero el balance de las ejecuciones fue favorable. Por su parte, la prensa destacó la corrección de la orquesta bajo la batuta de Padovani y la participación de artistas brillantes como Louise Taylor, soprano de la Compañía de Ópera de Chicago, y la mezzosoprano italiana Rhea Toniolo.

Siguieron a este concierto las representaciones de *Rigoletto*, *Tos-*

ca, *Mignon*, *Aída*, *Barbero de Sevilla*, *Carmen*, *Fausto*, *Gioconda*, *Il Pagliacci*, *Traviata*, *Il Trovatore*, *Mefistofele*, *La bohème*, *Hamlet*, *Andréa Chénier*, *Sonnambula*, *Les Huguenots*. Algunas óperas como *Lucía de Lammermoor*, *Aída*, *Faust*, *La Traviata*, *Carmen*, *Il barbiere di Siviglia* y *La Gioconda* se repitieron para disfrute de ambos abonos, y esta última como parte de la función popular.

Muchos de los intérpretes de la compañía fueron notablemente elogiados por la prensa, tal es el caso del tenor Edoardo Faticante, Olga Carrara, Tina Paggi, José Palet y por supuesto el director de orquesta Alfredo Padovani, para quien las palabras fueron siempre elogios. En los diarios podían leerse algunos comentarios: «Al Maestro Padovani y a su orquesta mil ¡bravos! Porque nos han hecho descubrir en las conocidas partituras de Verdi y de la Lucía encantos escondidos que ignorábamos».⁵⁶ Con relación a la interpretación del barítono Faticanti en *Rigoletto* se menciona:

desde que apareció en la escena fue aplaudido por el público [...] Hace de la partitura verdiana una verdadera creación personal, imprimiendo a la figuración escénica, un vigoroso sentimiento dramático, cantando con expresivo acento y con vibrante color.⁵⁷

De la misma manera se publicaban con regularidad detalles de las participaciones de las grandes estrellas de la compañía en la columna 'Teatro Sucre'.

Como hemos mencionado, no hay firma de autoría en esta columna que

⁵⁴ "La Temporada lírica en el Sucre| Butterfly". *El Comercio* (26 de mayo de 1922): 1.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ "La Temporada Lírica en el Sucre Aída-Lucía". *El Comercio* (25 de mayo de 1922): 1 y 4.

⁵⁷ "Teatro Sucre Rigoletto". *El Comercio* (28 de mayo de 1922): 1.

inicialmente se llamó ‘La temporada lírica en el Sucre’. Sin embargo, en un manuscrito que guarda la lista de contribuciones de Francisco Salgado a la prensa capitalina se han podido localizar algunos de ellos. Esto ratifica que quién escribió esta columna debió ser músico o al menos un melómano con profundos conocimientos musicales y de la ópera en particular, pudiendo referir a elementos técnicos e interpretativos en fragmentos específicos de las obras. Por su parte, estas reseñas respondían más a un formato de crónica que de crítica, lo que resulta natural al estar publicadas en un diario donde el público objetivo era muy general y el fin de la columna resultaba más bien informativo.

Comentarios desfavorables existieron muy pocos; si acaso dos en toda la temporada y de un tono muy sutil. Tal es el caso del publicado el 30 de mayo con motivo de reseñar en la columna “Teatro Sucre” la función de *Mignon*. En esta ocasión se leen grandes elogios a la participación de La Toniolo y Bettoni, no así sobre Tina Paggi en relación a quien señala:

La Paggi estuvo menos feliz que otras piezas, sin que por eso digamos que no cantó bien. Esto no depende de su voluntad; pues que la música le fluye de su prodigiosa garganta, casi naturalmente y sin esfuerzo alguno.⁵⁸

En la función de *Fausto* se destacan las participaciones de Bettoni como el demonio de Gounod, La Taylor y La Toniolo en sus papeles de Margarita y de Siebel. Se señala, sin embargo, menos exitosa la participación de Cavallini:

«Cavallini no estuvo bien y cantó con timidez. Nos dijeron que estaba algo agripado».⁵⁹ Tanto en el caso de la participación ‘poco feliz’ de Tina Paggi como en este último, se disculpa de alguna manera cualquier deficiencia en la participación de los artistas en un discurso condescendiente y favorecedor a la compañía. Esto se repite en las reseñas localizadas en otros diarios. La verdad es que Quito no volvió a tener nunca más una temporada como la del Centenario, en la cual se pudo disfrutar de una gran variedad de repertorio, a lo que se añadía la calidad de las grandes figuras traídas por el empresario. Esto fue suficiente para justificar cualquier pequeña falla.

La función popular de la Bracale

El público al cual estaba destinada la temporada lírica sin duda pertenecía a la clase alta de la ciudad, quienes, según se pensaba, podrían estar en mejores condiciones de comprender y disfrutar del espectáculo que ofrecía la Bracale. Sin embargo, se trataba de una temporada en el marco del Centenario de la Independencia, donde la nación entera debía unirse de alguna manera a las celebraciones. En el curso de la planificación de los festejos por parte de la Junta del Centenario de Pichincha se pensó en este factor y se creyó conveniente la incorporación de una función popular que hiciera posible la inclusión de un público con menos poder adquisitivo y, por consiguiente, con menos acceso a la cultura. Los resultados no fueron los esperados, según se puede leer en la prensa luego del desarrollo de la función.

⁵⁸ “Teatro Sucre Mignon”. *El Comercio* (30 de mayo de 1922): 1.

⁵⁹ “El gran éxito de Bettoni en Fausto”. *El Comercio* (04 de junio de 1922): 6.

TEATRO NACIONAL "SUCRE"
GRAN COMPAÑIA ITALIANA DE OPERA Y BAILE
 HOY — VIERNES 23 DE JUNIO DE 1922 — HOY A LAS 9 p. m. EN PUNTO
 GRANDIOSA FUNCION A PRECIOS POPULARES
 Para dar cumplimiento, la Empresa, al contrato que tiene celebrado con la Honorable Junta del Centenario del Pichincha
 Se representará la grandiosa Opera y Baile en 4 actos del MAESTRO PONCHIELLI

— GIOCONDA —

Tomando parte los célebres artistas: Rossi Oliver, Rhea Toniolo, Com. José Palet, Cav. Edoardo Faticanti, Com. Vincenzo Bettoni

NOTA.—El papel de la Cieca será sostenido en el primer acto, por la señorita Rhea Toniolo. El cuerpo de Baile tomará parte en el primer acto y en el tercero la célebre danza de LAS HORAS

PRECIOS DE LOCALIDADES	ULTIMS FUNCIONES DE LA TEMPORADA
Palcos con 6 entradas . . . \$ 20.00	MAÑANA SABADO GRAN ACONTECIMIENTO ARTISTICO
Asiento de Platea y entrada general . . . " 3.00	BENEFICIO DEL MAESTRO
Anfiteatro numerado . . . " 0.80	A. PADOVANI
Anfiteatro General . . . " 0.80	

Domingo y las 10¹/₂ a. m. última Matines a precios populares, y por la noche despedida con la Opera **NOVADOR** a la que deben concurrir los señores del abono A, sin pago de ninguna clase

NOTA.—EL VESTIDO NO ES DE ETIQUETA

Están suspendidas las entradas de favor y de oficio para esta noche

JULI

Imagen 9: Anuncio de la función popular. Fuente: *El Comercio* (23 de junio de 1922): 1.

La función popular tenía precios bastante reducidos en relación con los de abono (alrededor de un 70 % menos del costo regular de la temporada), que la hacían muy accesible para todo tipo de público. El anuncio incluía una nota indicando «El vestido no es de etiqueta», por lo que muchos de seguro habrían aprovechado la ocasión. La ópera que se puso en escena fue la *Gioconda* (aunque la Junta del Centenario había propuesto *La Sónámbula*, es posible que el empresario decidiera cambiar la obra ya que esta se había interpretado en dos ocasiones). Los fondos recaudados por esta función popular fueron distribuidos por partes iguales entre la Sociedad de Señoras de la Caridad, el Mausoleo destinado a guardar las cenizas del Mariscal Sucre y la Asociación de Empleados.⁶⁰

⁶⁰ "Junta del Centenario del Pichincha". *El Comercio* (23 de junio de 1922): 2.

Tres días luego de la función popular se lee en *El Comercio*: [...] se encontraron anoche ante un público no iniciado en las bellezas finas del arte lírico que completamente indiferente no dio la menor prueba de entusiasmo al oír la célebre obra del Maestro Ponchielli.

Más adelante el columnista refiere las buenas intenciones de la Junta del Centenario [...] de dar una prueba de interés por la educación artística y cultura de nuestra clase media, obligando al señor Bracale a dar una función popular, [sin embargo,] les diremos que erraron el camino.⁶¹

El principal error, en palabras del columnista, radicaba en pretender educar a un pueblo en una sola audición, cuando no se procuró nunca presupuesto para traer compañías de teatro y líricas con frecuencia, como hacen las naciones 'civilizadas'.

Durante años enteros el único tea-

⁶¹ "Teatro Sucre | La Función popular". *El Comercio* (26 de junio de 1922): 2.

tro que tenemos ha permanecido cerrado, y la partida que, para subvenciones de Compañías Teatrales, constaba en el presupuesto del Estado, ha ido rebajándose hasta reducirla a cero.

Justo es, sin embargo, reconocer que la actual administración, ha tenido abierto el Teatro Sucre en estos dos años mayor número de veces que todas las administraciones anteriores juntas.⁶²

Las desdichas de la función popular fueron rápidamente opacadas por dos importantes funciones restantes: una en honor del aclamado director Padovani y la función de despedida que dirigiría el mismo Bracale.

La velada en honor a Padovani se anunció desde el día 23 de junio y se tenía prevista en ella la participación (según se indicaba en el programa) de la Banda del Regimiento Bolívar y el Conservatorio Nacional de Música, además de la compañía de ópera. En el artículo ‘Acontecimiento artístico Beneficio del maestro Padovani’ puede verse entre el repertorio la pieza *Abdón Calderón Marcha triunfal* «del maestro de verdad Dr. Sixto M. Durán», la *Sinfonía en cuatro tiempos* de Francisco Salgado, *Aires Colombianos* de Emilio Murillo,⁶³ *Cavalleria Rusticana* por la compañía de ópera, y finalmente la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Esta última obra sería interpretada «a toda orquesta con el respectivo conjunto coral» y

habría sido, a juzgar por el contenido de la columna, la primera vez que se ejecutara en estas condiciones en la ciudad.⁶⁴

Finalmente, el programa sufrió algunas modificaciones y entre otras cosas, la *Novena Sinfonía* fue suprimida. En la reseña realizada de este concierto se indica que el repertorio estuvo conformado por el Prólogo de *Mefistófeles* ejecutado por Bettoni, la orquesta y el coro, posiblemente con músicos del Conservatorio Nacional y la Banda Bolívar.⁶⁵ Además, se puso en escena, de acuerdo a lo programado, *Cavalleria Rusticana* y las obras ejecutadas por la banda que, aunque no se mencionan, suponemos que serían las mismas que se habían programado y que se indican en el párrafo anterior. Total; una velada espléndida, el Maestro Padovani en la apoteosis, el público muy contento con todo, menos con la banda militar que habría sido mejor nos la hicieran oír en un lugar más adecuado.⁶⁶

El 25 de junio se publica el anuncio con la despedida de la compañía con la presentación de dos grandes funciones, *El Barbero de Sevilla*, en horario matiné y a precios populares, y *El Trovador* para la función ordinaria del abono turno A. Esta última función «en homenaje de gratitud para la culta sociedad de Quito, la dirigirá personalmente el Empresario señor Cav. Adolfo Bracale».⁶⁷

El programa por la celebración del centenario abarcaba diez días. Sin embargo, la despedida de la compañía Bracale ocurre más de un mes después de la celebración de las fiestas de independencia que con dos abonos vendidos

62 *Ibíd.*

63 Esta obra de Murillo fue traída por Bracale desde Colombia para ser interpretada en honor al Centenario, según consta en un artículo publicado en *El Comercio* (20 de abril de 1922): 5.

64 “Acontecimiento artístico Beneficio del maestro Padovani”. *El Comercio* (23 de junio de 1922): 1.

65 Yáñez, *Memorias de la Lirica en Quito*, 119.

66 “La función del Teatro Sucre en honor del Maestro Padovani”. *El Comercio* (26 de junio de 1922): 1.

67 “Teatro Nacional Sucre”. *El Comercio* (25 de junio de 1922): 6.

TEATRO NACIONAL "SUCRE"

GRAN COMPAÑIA ITALIANA DE OPERA Y BAILE

HOY — DOMINGO 25 DE JUNIO DE 1922 — HOY
DESPEDIDA DE LA COMPAÑIA — DOS GRANDES FUNCIONES DOS

Barbero de Sevilla

A LAS 10 3/4 A. M. —
MATINEE A PRECIOS POPULARES

Tomando parte los célebres artistas: Tina Paggi, Cav. Edoardo Faticanti, Antonio Nicolich, Fausto Cavallini, Guiseppe Lupuma

Pakos con 6 entradas ... \$ 30 — Limeta General ... \$ 8 — Galeria General ... \$ 1

TROVADOR

POR LA NOCHE A LAS 9 p. m.
FUNCION DE ABONO TURNO A

Tomando parte los célebres artistas: Olga Carrara, Rhea Tonio- lo, Com. José Palet, Cav. Edoardo Faticanti, Antonio Nicolich

NOTA.— Esta función, en homenaje de gratitud para la culta sociedad de Quito, la dirigirá personalmente el Empresario señor Cav. ADOLFO BRACALE

PRECIO DE LOCALIDADES

Pakos con 6 entradas	\$ 60
Asiento de Platea y entrada general	" 10
Anfiteatro numerado	" 3.00
Anfiteatro General	" 1.50

Imagen 10: Anuncio de la función de despedida. Fuente: El Comercio (25 de junio de 1922): 6.

de quince funciones cada uno, más conciertos de honor y el concierto popular, sumaron un total de treinta y ocho funciones. Con la partida de la compañía de ópera se queda una sensación de vacío en la ciudad, lo que hace que vuelva a su naturaleza calma de «ciudad arcaica y colonial». Las esperanzas se guardaron entonces en la posibilidad del retorno:

Hemos sabido que el Sr. Presidente manifestó al Cav[allero]. Sr. Adolfo Bracale el deseo que tenía de que nos visitara a menudo y que para ello le ofreció cuanto apoyo pudiera prestar su gobierno a tan honrado y reputado empresario.⁶⁸

La despedida del empresario al público quiteño y a la prensa, que siempre le favoreció, constaría en una carta publicada el 2 de julio y enviada por Bracale desde Guayaquil.

En esta segunda vez que he visitado esa hermosísima ciudad, he corroborado

mis sentimientos de la primera vez y al [separarme] solo he pensado en el regreso, seguro como estoy de que la cultura del público quiteño sabe apreciar el más insignificante detalle de mis esfuerzos y premiarlo con creces. [...] Donde quiera que me encontrare, haré votos por la felicidad de esta República y proclamaré todas sus bellezas y todas sus bondades.⁶⁹

En el mismo artículo señala su deseo de que en una próxima visita se hayan concluido los arreglos del teatro. Sin embargo, el retorno no se materializó y esta fue la última ocasión de la compañía Bracale en Quito.

Conclusiones

El estudio de las celebraciones musicales en el Centenario de la Batalla de Pichincha resulta útil no solo desde una perspectiva histórica, que sin duda ha permitido la reconstrucción de algunos hechos hasta ahora no considerados dentro de

68 "Por el Arte, la cultura y la honra misma de la capital". *El Comercio* (29 de junio de 1922): 1.

69 "Carta del Señor A. Bracale". *El Comercio* (2 de julio de 1922): 1.

la historia de la música del Ecuador, sino que además hacen posible vislumbrar el alcance social de estas manifestaciones musicales en su contexto y cómo estas contribuyeron a la conformación de una identidad musical local.

El insertar «las fuentes en su contexto histórico, estético y sociocultural», como ya proponía hace algunas décadas Irma Ruiz,⁷⁰ permite comprender el acontecer musical de las décadas posteriores al Centenario, en el que las bandas reafirmaron su importante papel en la difusión de repertorios nacionalistas de compositores nóveles como Luis Humberto Salgado, que empezaba en el ejercicio creador, y de otros que ya eran referentes nacionales como Sixto María Durán y Francisco Salgado.

Por otra parte, las demandas de una sociedad con ansias de reafirmación en el área artística y cultural, que le permitieran sentirse a la par de las grandes naciones latinoamericanas y aún europeas, ocasionaron que la nostalgia dejada por la partida de la compañía Bracale luego de una gran temporada de ópera se convirtiera en esfuerzos para generar espacios propios para el disfrute de los grandes y pequeños géneros lírico-teatrales. Es así que pocos años después (1926) se consolida una primera compañía de óperas y zarzuelas en la ciudad de Quito con la participación de alumnos y maestros del Conservatorio Nacional de Música.

La música en el contexto de las celebraciones centenarias no asumió un papel central (como lo tuvieron las obras urbanísticas), pero sí uno importante para el desarrollo musical posterior especialmente en lo que respecta a la difusión del repertorio de un nacionalismo aún joven.

Este artículo espera saldar una deuda relacionada con el conocimiento de

estos acontecimientos y las celebraciones musicales en particular, en las vísperas de un bicentenario de la independencia donde, dadas las situaciones actuales, el panorama pareciera poco favorecedor para la música. Sería esperanzador poder localizar, editar y volver a escuchar la música compuesta para el centenario y como consecuencia de él, porque luego de olvidados los festejos seguramente no volvió a ver las salas de conciertos ni engalanar las retretas, sino que espera, en repositorios institucionales y privados, una nueva oportunidad.

Referencias bibliográficas

- Barrera, Isaac. *Relaciones de las fiestas del primer centenario de la batalla de Pichincha 1822-1922*. Quito: Talleres tipográficos nacionales, 1922.
- Bracale, Adolfo. *Mis Memorias*. Bogotá: ABC, 1931.
- Guerrero, Pablo. *Sixto María Durán (1875-1947). El compositor de la tierra sagrada*, 2014. <http://historiascines.blogspot.com/2014/04/sixto-maria-duran-compositor-de-la.html>.
- Mullo, Juan. *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.
- Ruiz, Irma. "Hacia una unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología". *Revista Musical Chilena* Año XLIII n.º 9. (1989): 7-14.
- Vásconez, Mario. *Breve historia de los servicios en la ciudad de Quito*. Quito: Ciudad, 1997.
- Wolkowicz, Vera. "El día que Caruso no cantó: las compañías de ópera Bracale y Salvati en Lima (1920)". *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 n.º 1 (2020):77-100.
- Yáñez, Nancy. *Memorias de la Lírica en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 2005.

⁷⁰ Irma Ruiz. "Hacia una unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología", *Revista Musical Chilena* XLIII, n.º 9 (1989): 14.

Hemerografía consultada

- “La Junta del Centenario de Pichincha”. *El Comercio* (06 de febrero de 1922).
- “Informe que debe considerarse”. *El Comercio* (9 de febrero de 1922).
- “Programas Acordados por las Sociedades Obreras de esta Capital para celebrar dignamente el Centenario de la Batalla de Pichincha”. *El Comercio* (14 de abril de 1922).
- “A la Junta del Centenario. Una idea como Cualquier otra”. *El Comercio* (13 de enero de 1922).
- “Junta del Centenario de Pichincha”. *El Comercio* (25 de enero de 1922).
- “La gran estudiantina”. *El Comercio* (27 de enero de 1922).
- “La Estudiantina Centenario”. *El Comercio* (8 de abril de 1922).
- “Programa de las fiestas con las que se conmemorará el Primer Centenario de la Batalla de Pichincha”. *El Comercio* (13 de mayo de 1922).
- “Junta del Centenario”. *El Día* (20 de mayo de 1922).
- “Programa”. *El Día* (21 de mayo de 1922).
- “Festejos del Centenario”. *El Comercio* (31 de mayo de 1922).
- “Concursos”. *El Comercio* (20 de mayo de 1922).
- “Concursos”. *El Comercio* (16 de junio de 1922).
- “Los festejos del Centenario de Pichincha”. *El Día* (25 de mayo de 1922).
- “Festejos del Centenario”. *El Comercio* (30 de mayo de 1922).
- “Concursos”. *El Comercio* (16 de junio de 1922): 1.
- “La Sinfonía del maestro Francisco Salgado”. *El Comercio* (18 de junio de 1922).
- “Informaciones”. *El Comercio* (9 de julio de 1922).
- “La Bracale en Quito”. *El Comercio* (26 de septiembre de 1921).
- “Una famosa entrevista con el Maestro Bracale | Del diario de Costa Rica”. *El Comercio* (10 de diciembre de 1921).
- “Junta del Centenario”. *El Comercio* (17 de septiembre de 1921).
- “Comité del programa de las Fiestas del Centenario”. *El Comercio* (3 de agosto de 1921).
- “Comentarios al contrato de Bracale”. *El Comercio* (11 de octubre de 1921).
- “Gran compañía de ópera y baile para las fiestas del centenario”. *El Comercio* (25 de febrero de 1922).
- “Espectáculos públicos para Mayo”. *El Comercio* (03 de marzo de 1922).
- “La Temporada Lírica en el Sucre”. *El Comercio* (13 de marzo de 1922).
- “Gran compañía italiana de ópera y baile para las fiestas del centenario”. *El Comercio* (15 de marzo de 1922).
- “Aida al pie de las pirámides | Un gran triunfo de la Compañía Bracale”. *El Comercio* (22 de mayo de 1922).
- “La Temporada lírica en el Sucre | Butterfly”. *El Comercio* (26 de mayo de 1922).
- “La Temporada Lírica en el Sucre Aída-Lucía”. *El Comercio* (25 de mayo de 1922).
- “Teatro Sucre Rigoletto”. *El Comercio* (28 de mayo de 1922).
- “Teatro Sucre Mignon”. *El Comercio* (30 de mayo de 1922).
- “El gran éxito de Bettoni en Fausto”. *El Comercio* (04 de junio de 1922).
- “Junta del Centenario del Pichincha”. *El Comercio* (23 de junio de 1922).
- “Teatro Sucre | La Función popular”. *El Comercio* (26 de junio de 1922).
- “Acontecimiento artístico Beneficio del maestro Padovani”. *El Comercio* (23 de junio de 1922).
- “La función del Teatro Sucre en honor del Maestro Padovani”. *El Comercio* (26 de junio de 1922).
- “Teatro Nacional ‘Sucre’”. *El Comercio* (25 de junio de 1922).
- “Por el Arte, la cultura y la honra misma de la capital”. *El Comercio* (29 de junio de 1922).
- “Carta del Señor A. Bracale”. *El Comercio* (2 de julio de 1922).

Tres miniaturas

Diana Arismendi

Universidad Simón Bolívar, Venezuela

Escritas entre mayo y junio del 2020, los títulos de estas miniaturas para piano solo corresponden a los días específicos de mi confinamiento.

52/53, compuesta entre el 4 y el 5 de mayo. Escrita a solicitud de Marisa Muñoz López, es una pieza simple, simple como nuestros días. Con pocas ideas —las pocas que pueden caber en 1 minuto, que se repiten, como se repiten los días que vemos pasar—. Pensada a dos voces, corresponden a los dos que me acompañaban en esos días. Las dinámicas nunca van más allá del *mf*, tal como las voces que me rodeaban, consonantes, o deliciosamente disonantes, siempre tranquilas. Esta miniatura emerge del silencio y rápidamente regresa a él...

80/81, compuesta entre el 1 y 2 de junio. Cuatro células provenientes de las palabras 'ochenta, eighty, y uno & one' son el material sobre el que escribo una pieza activa, nerviosa y extrovertida, que plasma los sentimientos de incertidumbre y desasosiego que el largo encierro, sin perspectivas claras, me causan. Las ideas, como en 52/53, son simples, pero la expresión es diametralmente distinta y se desenvuelve en el mundo sonoro atonal que naturalmente me acompaña. Dos cantos de pájaros, mis propias aves, interfieren con discreción. Esta miniatura emerge de la incertidumbre y rápidamente regresa a ella...

99/100, compuesta entre el 20 y 21 junio, cierra un ciclo de ideas fugaces. Esta tercera y última pieza es meditativa, explora el lleno y el vacío de días que se repiten, días deshabitados y saturados. Días de tenso tedio en el que el tiempo pasa muy despacio y los días muy deprisa. Esta miniatura emerge del vacío y rápidamente regresa a él...

A Marisa Muñoz López, y a Elena, siempre a Elena

52/53

Tres miniaturas para piano solo

Diana Arismendi

Simple ♩ = 76

mp

mf *p* *mp*

p

p

p

©DianaArismendi2020

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a dotted quarter note and a half note. The lower staff has a dotted quarter note, followed by a half note, and then a quarter note with a slur over the next two measures.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff has a whole rest in the first measure, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note with a slur. The lower staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The dynamic changes to pianissimo (*pp*) in the second measure.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The lower staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The dynamic changes to pianissimo (*ppp*) in the second measure, indicated by a hairpin. The system ends with a piano (*p*) dynamic.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The lower staff has a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note, followed by a half note and a quarter note. The dynamic changes to pianissimo (*pp*) in the second measure.

A Marissa Muñoz López

80/81

Decidido ♩ = 106

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system shows a bass line with triplets and a treble line with a forte chord. The second system continues the bass line with triplets and treble line with a piano melody. The third system features a treble line with a mezzo-forte melody and a bass line with triplets. The fourth system concludes with a treble line melody and a bass line with triplets. Dynamics include p, mp, pp, f, and mf.

©DianaArismendi2020

The musical score consists of four systems of piano and bass clef staves. The first system shows a piano staff with a melodic line starting in 2/4 time, moving to 3/4, and then back to 2/4, with a dynamic of *mp*. The bass staff has a rhythmic accompaniment starting in 2/4, moving to 3/4, and then back to 2/4, with dynamics of *pp* and *mp*. The second system continues the piano staff with a melodic line in 3/4, 2/4, and 3/4 time, with dynamics of *mf* and *mp*. The bass staff has a rhythmic accompaniment in 3/4, 2/4, and 3/4 time, with dynamics of *pp*, *mp*, and *f*. The third system features a piano staff with a melodic line in 2/4, 3/4, and 2/4 time, with dynamics of *mp*, *f*, and *p*. The bass staff has a rhythmic accompaniment in 2/4, 3/4, and 2/4 time, with dynamics of *mp*, *f*, and *p*. The fourth system shows a piano staff with a melodic line in 3/4, 2/4, and 3/4 time, with dynamics of *mp* and *p*. The bass staff has a rhythmic accompaniment in 3/4, 2/4, and 3/4 time, with dynamics of *pp* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

poco più mosso

p

pp 8va

mf

mp

mf

Tempo I

mf

f

8va

99/100

Largo y meditativo ♩ = 46

pizz. dentro del piano, cuerda pellizcada

mp *mf* *8va*

mp *mf* *poco rit.* *mp* *mf* *3*

♩ = 112 *pp* *8va*

p *pizz.* dentro del piano, cuerda pellizcada



Mamá, cuando sea grande no quiero ser astronauta

Manuel Larrea Peralta

Un día más y aquel sonido no desaparece. Interrumpe mis pensamientos. Lo califico como acción-reacción anímica. Se desarrolla en una incoherente incertidumbre y permanencia indefinida. Al parecer, necesita de un cuerpo que lo mantenga con vida, que le genere protagonismo, como aceptación, reconocimiento e idolatría. Pero, ¿qué suena?, ¿cuál es la palabra, frase, o sonoridad que se repite?, ¿de dónde viene? ¿O será algún secreto bien guardado y la conciencia me lo recuerda?

Sin esperar respuesta definitiva a este fenómeno, propongo una introspección que desenmascare y describa los elementos, tanto como estructura y significado, del 'extraño' habitante que por ahora suena en mi cabeza.

Al estar entregados,
para y con el sonido,
nos apropiamos,
conscientes o no,
de resonancias

Jean-Luc Nancy dice de la escucha:

[...] es agudizar el oído —expresión que evoca una movilidad singular, entre los aparatos sensoriales, del pabellón de la oreja—, una intensificación y una preocupación, una curiosidad o una inquietud.¹

La experiencia radio-oyente-fantasia (como ejemplo de diálogo) asegura un texto simbólico ‘vibracional’ que llega al alma del oyente atento: el noticiario, un saludo fraterno, la novela diaria de las tardes, comentarios deportivos, etc. Estamos rodeados de diálogos.

Todo oídos, el oyente, va agudizando su sentido primario, auténtica decisión de esfuerzo y de contemplación. Pero estar entregado a la escucha también genera la inclusión del ‘ruido de fondo’,² lo indeseable, lo que no queremos oír. Inevitablemente, captamos hasta el silencio... aún ‘estando en silencio’.

Dejo lo lúdico de una primera experiencia³ inconsciente por otra que irrumpe conscientemente. Y recordando que la ‘tonalidad del sonido’⁴ habita el espacio para interactuar con el ser humano, me pregunto si eso que resuena, rememora y actúa sobre nosotros,

1 Jean-Luc Nancy. “1”, *A la escucha* (Buenos Aires: Amorrortu, 2007): 16.

2 Siendo antagónico con el sonido de fondo, acuñado por el compositor R. Murray Schafer, y donde plantea tres categorías para describir el paisaje sonoro: sonidos tónicos, señales y marcas sonoras. R. Murray Schafer. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*

3 Giulia Palladini. “¿Qué valor de uso tiene el performance? Montaje, finitud y autonomía”. Conferencia dictada en el marco del Encuentro “EXPERIMENTA/sur II”, febrero de 2014.

4 Schafer, *The soundscape...*

también exige expresarse y proyectar un significado,⁵ como también interrogar al cuerpo ‘inteligente’, mi cuerpo, y buscar explicaciones al dominio que aquel ‘ruido’ genera en mí.

Ruido que se genera o no en mí

Se estructura por frases cortas (también palabras aisladas), inconstantes, por momentos sin sentido y de movimiento cíclico (parecido al primer acercamiento formal con el lenguaje y su aprendizaje: vocal, consonante, sílabas, diptongo, acento fuerte y débil). Las primeras exposiciones se desarrollan en la abstracción de un lenguaje leído⁶ casi monosilábico más que con sonidos complejos. Los elementos lingüísticos formales: sílaba, palabra, frase y oración, toman una nueva estructura, y a medida que la repetición de los elementos,⁷ que alternan sin lógica alguna, cobran posición como fichas de LEGO, encajan y delinean un entorno geométricamente invariable.

Una relación figura-fondo⁸ se construye: yo como elemento figurativo y la masa sonora como textura. Dos elementos relacionados y comunicándose indefinidamente.

En esta fase los bloques sonoros producen significado. Uno que, a mi parecer, posee un mensaje oculto tras esta repetición constante y ‘maléfica’. Pero ya no estamos frente al lenguaje como forma de comunicación, tenemos una voz que se impone, que me lleva por

5 Michel Chion. “Oír una voz en los sonidos”, *El sonido* (Buenos Aires: Paidós, 1999): 95-96.

6 Chion, “Oír una voz en los sonidos”, 93.

7 Existe la sensación y escucha de “suspiro(s)” que de palabra hablada.

8 Leonard Meyer hace hincapié en la relación figura-fondo: elementos pequeños (figura) sobre elementos grandes (fondo). Leonard Meyer. “The Weakening of Shape”, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1961): 185-187.

caminos desconocidos y que, posiblemente, me hace cambiar hábitos. Y me pregunto, ¿es ‘lo sonoro’ un lenguaje o su conjunción (música) lo que se considera lingüístico?

Referentes, tallas y pixeles

Históricamente, las sociedades han venerado a ídolos para sostener su idiosincrasia colectiva. Mediante rituales se comunican con estos ídolos como una forma de agradecimiento a algo superior, un posible ‘castigador’ de pecados. Los representamos mediante figuras que tallamos, modelamos y veneramos para fortalecer la capacidad sobrenatural del que mira;⁹ nuestras acciones permanecen bajo la sombra de estas representaciones, generando juicios de valor y removiendo lo moral (dependiente de lo establecido). Pero en tiempos donde ya no tallamos figuras y son los *mass media* y el Internet quienes construyen estas figuras para que las idolatremos a falta de dioses más tangibles y humanos, ¿qué es bueno o malo para una sociedad?, ¿quién lo designa? ¿Y si este imaginario, que sostiene un ámbito cultural, lo sientes lejano a tu conducta habitual?

Observo constantemente situaciones de rechazo por no pertenecer al *statu quo*, por no vestir la prenda de temporada, o no contar con la tecnología o medios de comunicación de punta; me pregunto si estos hábitos, modas y referentes también se apropian del ámbito inconsciente del lenguaje, con sus significados y alófonos¹⁰ desarrollados en el imaginario colectivo.

⁹ Walter Benjamin. “Valor de culto, valor de exhibición”, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Quito: Rayuela, 2010): 55.

¹⁰ Representación sonora de un fonema.

Gilles Deleuze lamentaba que se sueñe con los sueños de otros,¹¹ realidad que existe en ciertos sectores de la sociedad y su memoria a mediano o largo plazo, marcada por un grupo dominante, y que te hace olvidar tu riqueza como valor individual.

¿Qué sugieren estos elementos sonoros ‘tormentosos’ en mi cabeza? ¿Qué ídolo tallan en mi inconsciente y memoria sonora? ¿Por cuánto tiempo permanecerán en mí? ¿Me modificarán de alguna manera?

Necesito dominarlo, aprender a reconocer su presencia y estar atento a su propuesta lúdica

Este fenómeno sonoro que me habita cambió su ‘juego inicial’ y me propone un proyecto,¹² que por momentos causa daño e incertidumbre, tanto que dudo de mi capacidad racional y se entorpece mi entorno (medio social). Se vuelve una pesadilla, sin estructura pero implacable: monstruo familiar que me visita. Y siendo ‘familia’, no queda más que aceptarlo: me transfiguro y canto al son de su propuesta rítmica. Adapto mi cuerpo al disfrute; sumisión absoluta y consciente de otras posibilidades de sentido, posiblemente sinestésicas; ya no se percibe, solamente, la voz

¹¹ «El sueño de los que sueñan les concierne a los que no sueñan... Y ¿por qué? Porque desde que existe el sueño del otro, existe peligro. A saber, el sueño de la gente es siempre un sueño devorante que nos hace peligrar de ser tragados. Y que los otros sueñen, es muy peligroso porque el sueño es una terrible voluntad de poder y cada uno de nosotros es más o menos víctima del sueño de los otros, aun cuando sueña la más graciosa joven, aun cuando es una joven muy grácil, es una terrible devoradora, no a causa de su alma, sino por sus sueños. Desconfíen del sueño de los otros, porque si son tomados en sus sueños, están perdidos». Gilles Deleuze. “¿Qué es el acto de creación?” Conferencia dictada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987.

¹² Palladini. “¿Qué valor de uso tiene el performance?...”.

(canción) repetida mil veces; ahora soy la resonancia de ese fenómeno que se quiere comunicar.

[...] La poética requiere de la creación de un espacio de resonancia entre los cuerpos, requiere proximidad, pero no inmediatez, pues la inmediatez cancela la resonancia, cancela la escucha.¹³

A manera de conclusión

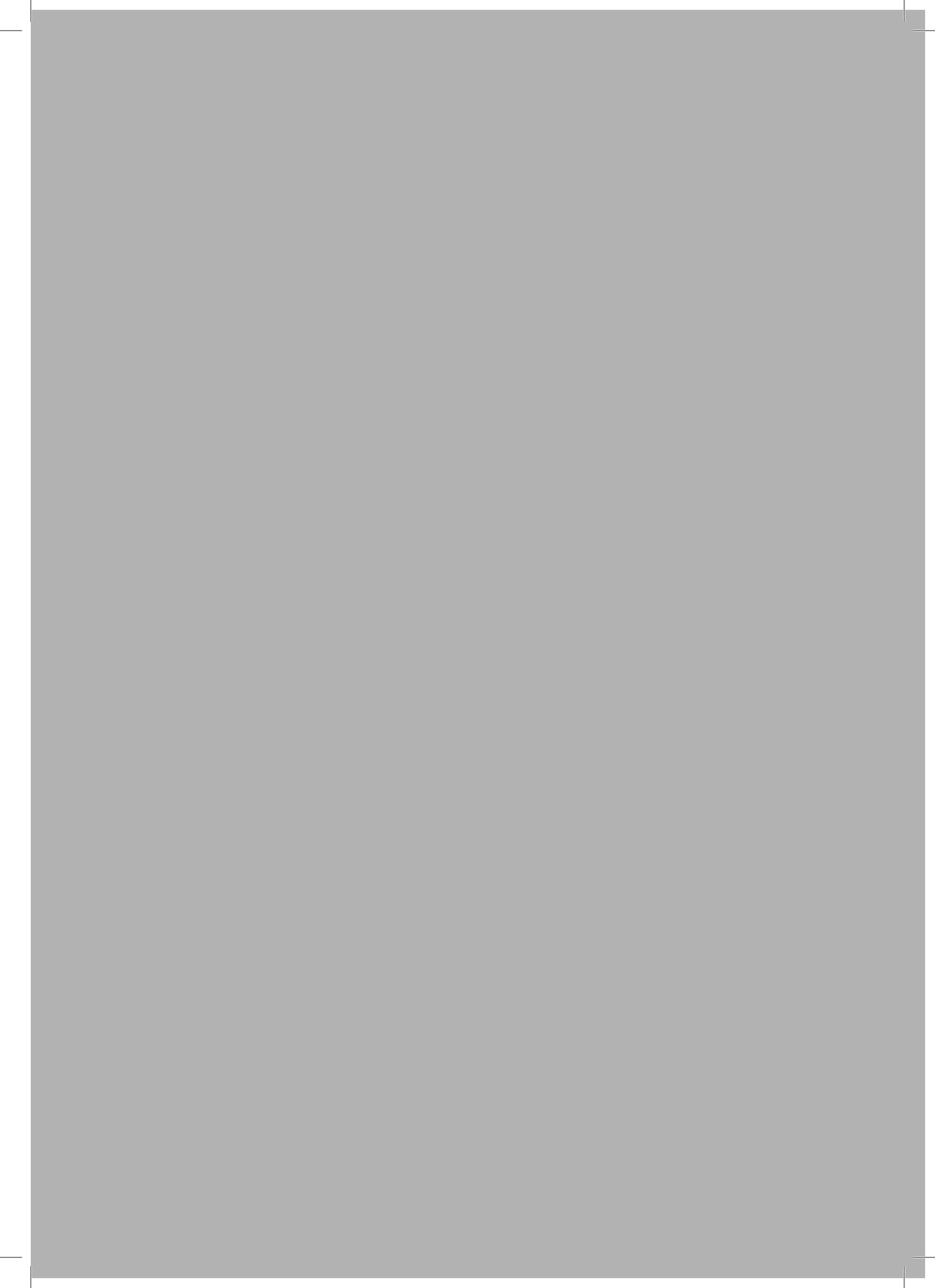
Nuevamente, despierto y busco la música que me atormenta. Sigue ahí pero ahora la domino; realiza contrapuntos con mis palabras y la extraño cuando desaparece (esa dinámica no se ha perdido). Tal vez hayamos llegado a un acuerdo inconscientemente, tal vez. Pero ahora ya me siento preparado para la siguiente prueba, una nueva experiencia sonora que, pretendo controlar. Veamos cómo nos va.

David Bowie no pertenece a mi memoria sonora afectiva, ni emocional, ni histórica, ni social. Y aunque las redes aún sostengan a este dios que habla en lengua extranjera y un hombre, que atenta contra la ley de gravedad, lo canta desde el espacio universal llegando a millones de visitas en el ciberespacio, yo envío a la mitad del mundo una postal que dice: mamá, cuando sea grande no quiero ser astronauta.

Referencias

- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela, 2010.
- Chion, Michel. *El sonido*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Deleuze, Gilles. “¿Qué es el acto de creación?” Conferencia dictada por Gilles Deleuze en la cátedra de los martes de la fundación FEMIS (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987.
- Meyer, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Murray Schafer, R. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*.
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Palladini, Giulia. ¿“Qué valor de uso tiene el performance? Montaje, finitud y autonomía”. Conferencia dictada en el marco del Encuentro “EXPERIMENTA/sur II”, febrero de 2014.
- Sánchez, José Antonio. “Presencia y desaparición”. Conferencia dictada en el marco del Encuentro “EXPERIMENTA/sur III”, septiembre de 2015.

¹³ José Antonio Sánchez. “Presencia y desaparición”. Conferencia dictada en el marco del Encuentro “EXPERIMENTA/sur III”, septiembre de 2015.



Biografías de los autores

Rossi Godoy Estévez (Riobamba, 1991)

Socióloga por la Universidad Central del Ecuador y magíster en Historia por la Universidad Andina Simón Bolívar. Amante de la investigación social, principalmente relacionada con la educación, la música y la discapacidad. Desde 2012 produce radio como un mecanismo de difusión de las reflexiones sobre la música tradicional desde una perspectiva histórica. Ha sido parte del equipo editorial de la *Revista de Ciencias Sociales* de la Universidad Central y promotora cultural del I, II y III “Concurso Nacional de Villancicos Ecuatorianos” (Fundación Iglesia de la Compañía, Jesuitas Ecuador, Residencia San Ignacio y Radio Católica Nacional, 2017–2019). Con el proyecto “Sonoridades de Babel” ganó FONDEARTE 2020 (ACNUR y Fundación ALDEA, 2020) para promover el diálogo crítico entorno al vínculo entre música y movilidad humana. Entre febrero y mayo de 2021 coordinó la reconceptualización de la exposición histórica permanente para la Presidencia de la República del Ecuador.

Vera Wolkowicz (Buenos Aires, 1981)

Doctora en Música por la Universidad de Cambridge. Su trabajo versa sobre los nacionalismos musicales latinoamericanos a comienzos del siglo XX. Ha presentado su trabajo en congresos internacionales por más de una década y publicado en revistas científicas, además de otras contribuciones académicas. Actualmente es investigadora asesora en el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, Universidad de Buenos Aires, y a partir del año 2022 participará como investigadora postdoctoral con una Marie Curie Individual Fellowship en La Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París.

John L. Walker (Newton (Iowa), EE. UU., 1956)

Egresado de la Universidad de Drake, la Universidad de Temple y la Universidad de Nebraska-Lincoln; en esta última, fue el primer estudiante en recibir un doctorado en oboe. A lo largo de su carrera ha ocupado la posición de oboe principal en varias orquestas, bandas y ensambles de cámara profesionales. Además de enseñar su instrumento, ha dictado cursos de formas musicales y otras materias, tanto en el Conservatorio Nacional de Música del Ecuador como en algunas universidades estadounidenses. En 2007 ganó una beca Fulbright y pasó varios meses en el Ecuador investigando el rol de los músicos italianos inmigrantes en la historia musical del país. En 2013 fundó Cayambis Music Press, una casa editorial que se especializa en música académica latinoamericana. En 2019, formó una organización sin fines de lucro —Cayambis Institute for Latin American Studies in Music— cuyo objetivo es fomentar la creación, interpretación y estudio de dicha música.

Chemary Larez (Los Teques, Venezuela, 1986)

Musicóloga, docente universitaria y violista venezolana radicada en Ecuador. Magíster en Musicología Latinoamericana por la Universidad Central de Venezue-

la, doctoranda del Doctorado en Música de la Universidad Católica Argentina. Se ha desempeñado como investigadora y especialista cultural del instituto de Artes Escénicas y Musicales de Venezuela. Desde el 2018 se desempeña como docente investigadora de la Universidad Nacional de Loja, en la Carrera de Artes Musicales y como directora del Proyecto de investigación titulado “Colección de literatura musical académica de mediados del siglo XIX y XX en la ciudad de Loja”. Ha participado como ponente y conferencista en importantes eventos a nivel nacional e internacional. Actualmente es Miembro de Latin American Studies Association (LASA) y de la International Society of Musicology (IMS).

Diana Arismendi (Caracas, 1962)

Profesora de Composición y coordinadora de la Maestría en Música de la Universidad Simón Bolívar. Directora ejecutiva del Festival Latinoamericano de Música y miembro de la junta directiva de la Sociedad Venezolana de Música Contemporánea (SVMC). En 1994 obtiene el doctorado en Música con especialidad en Teoría y Composición bajo la tutela del compositor checo-norteamericano Helmut Braunschlich, en la Universidad de Washington. Su producción compositiva incluye música orquestal y coral, ópera, música de cámara, solos vocales y música electrónica. Sus obras han sido interpretadas en Venezuela, Francia, Inglaterra, España, Bélgica, Italia, Checoslovaquia, Alemania, Luxemburgo, Islandia, Ecuador, México, Puerto Rico, Colombia, El Salvador, Cuba, Estados Unidos y Canadá.

Manuel Larrea Peralta (Guayaquil, 1976)

Compositor y pianista, propone un mundo creativo que va desde lo popular a lo académico, de lo convencional a lo transgresor, del orden al caos. Influenciado por sus diversos estudios alrededor de la música, el arte sonoro, la composición e improvisación, ha logrado reconocerse en el espacio interdisciplinar, incorporando elementos, formas y estructuras de otros lenguajes y otredades. Bachiller en Música, licenciado en Composición, diplomado en Arte Sonoro y máster en Composición Electroacústica. Ha trabajado en bandas sonoras para cine, teatro y danza, como también en instalaciones y *performances* interdisciplinarias (teatro, danza, arte plástico, cine, literatura, narración oral, vídeo). Actualmente se desempeña como docente de la Universidad de las Artes (Guayaquil, Ecuador).

Ketty Wong (Guayaquil, 1958)

Miembro de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, exbecaria Fulbright, y profesora de (Etno)Musicología en la Universidad de Kansas. Tiene títulos de posgrado por la Universidad de Texas en Austin y el Conservatorio Chaikovsky de Moscú. Recibió el Premio de Musicología de la Casa de las Américas (2010) y el Premio Mejor Libro de la Sección de Ecuatorianistas de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (2013) con su estudio “La música nacional: Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador”. Es autora del libro *Luis Humberto Salgado: Un quijote de la música* (2004) y ha realizado una edición crítica de las partituras de la música de cámara del este compositor. Ha publicado numerosos artículos sobre la música ecuatoriana en enciclopedias musicales y revistas académicas nacionales e internacionales.

Guía rápida para los autores

Envíos

a. Artículos de investigación (sección peer review)

Los artículos arbitrados por pares ciegos se publicarán como artículos de investigación científica original. El tratamiento del tema y su contenido deben ser de interés para el área de la producción musical y las artes sonoras. Deberán mostrar rigor académico en el abordaje metodológico y precisión analítica del enfoque temático. Los trabajos serán inéditos y novedosos, enfatizando las relaciones multi, inter y transdisciplinarias en, desde y para las artes de lo sonoro.

Los artículos originales deberán contener título, un resumen estructurado de 250 palabras en español e inglés, un máximo de seis palabras claves o descriptores, cuerpo del artículo, referencias bibliográficas, y fuentes de financiamiento y/o permisos de uso de datos, con extensión total entre 5000 y 6500 palabras.

Es indispensable el anonimato de los manuscritos para garantizar la imparcialidad de los pares evaluadores. El tiempo promedio de revisión será de 20 días y se comunicará a los autores en un periodo máximo de 2 meses a partir de la recepción del artículo.

Se evaluará la calidad del artículo, los aportes al conocimiento, la actualidad de la bibliografía, la calidad y el manejo de las fuentes, la claridad en la argumentación, la coherencia en la redacción e importancia del tema. Una vez sometidos al arbitraje, los artículos podrán ser aprobados, aprobados con cambios o no aprobados. Para una segunda revisión, los autores contarán con 7 días laborales para una nueva entrega del manuscrito. Luego de recibir el artículo modificado, se le informará al autor acerca de su aprobación.

En los casos de controversia, se convocará al Comité Editorial a una reunión extraordinaria para su evaluación y viabilidad de la petición en un plazo no superior a los 8 días hábiles.

Comprobación para envíos:

- El artículo no ha sido publicado previamente ni propuesto a otro medio editorial.
- El artículo está en formato editable de procesador de texto DOC (.docx).
- El artículo cumple con los requisitos bibliográficos y de estilo señalados.
- La lista de referencias contiene un 40 % de los últimos cinco años.
- El texto no contiene referencia del autor.
- Evita el empleo de lenguaje de género excluyente.

b. Partituras de composición contemporánea

Las partituras deberán enviarse en formato PDF, en blanco/negro o color, con un máximo de 14 cuartillas en A4, incluyendo en la página inicial el título, nombre del autor y/o del transcriptor y año de composición. Podrá proponerse adicionalmente una página para

instrucciones de interpretación y/o conceptualización performativa en tipografía Helvética Neue, 11 puntos e interlineado sencillo. Los envíos de partituras no podrán contener numeración de página ni encabezado de ningún tipo. El tiempo promedio de revisión será de 40 días y se comunicará a los autores en un periodo inferior a 2 meses a partir de la recepción de las propuestas.

Se evaluará la capacidad de ejecución, los aportes científicos al lenguaje y producción musical, a la interpretación y a la composición contemporánea, la claridad del formato, la calidad y el manejo de edición y coherencia en la selección de los signos extralingüísticos sonológicos. El Consejo Asesor de la Revista Sonocordia elegirá para cada número las seleccionadas de entre aquellas presentadas por la dirección editorial.

c. Sección Miscelánea

Como miscelánea entendemos traducciones, críticas de eventos y/o festivales, reseñas de trabajos discográficos, entrevistas. Los envíos no deberán superar las 4000 palabras y deberán incluir nombre, filiación institucional, mail de contacto y tipo de vinculación con la investigación en artes sonoras y producción musical. Se tomarán en cuenta las normas de edición de los artículos de investigación científica.

Ética de la publicación científica original

Los artículos deberán ser originales, inéditos y no haber sido editados en ningún medio de publicación.

Los textos serán revisados mediante el sistema de plagio URKUND.

Para el arbitraje científico, los evaluadores señalarán sus apreciaciones en un formulario de evaluación y deberán informar al Comité Editorial los casos de conflicto de interés que pudieran ocasionarse para realizar el cambio de evaluador.

Autoría

Los autores conservan los derechos de autor y ceden el derecho de la primera publicación a la revista, registrándose en Creative Commons y permitiendo a terceros utilizar lo publicado mencionando la autoría, número de edición y fecha de publicación.

Se deberá indicar al final del manuscrito si la investigación fue financiada por parte de alguna institución, así como indicar los permisos respectivos de uso si se utilizan bases de datos que no sean de dominio público o no fueron creadas por el autor.

Normas de referencia

Las citas en el texto deben seguir el estilo [Chicago-Deusto](#). Algunos ejemplos:

Cita corta

Como afirma Maurel-Indart, «[...] la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material».¹

Cita larga

Como afirma Maurel-Indart:

¹ Hélene Maurel-Indart. *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014): 205.

En el siglo XX, el principio de perpetuidad fue claramente aceptado en la legislación; pero en lugar de estar relacionado con el derecho de explotación, como lo deseaban los escritores militantes, se lo relacionó con el derecho moral. En efecto, en su inmateralidad, la obra es la verdadera prolongación de la persona del autor, no sus avatares reproducidos en el soporte material.²

Referencia en nota (libro)

Fernando Ortega. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman* (Buenos Aires: Agape, 2014): 68-69.

Referencia abreviada en nota

Ortega, *Amadeus*, 68-69.

Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)

Ortega, Fernando. *Amadeus. Una lectura teológica del filme de Milos Forman*. Buenos Aires: Agape, 2014.

Referencia en nota (capítulo en libro)

Karina Borja. “Los paisajes vivos del equinoccio: la yumbada de San Isidro de El Inca”, en Esteban Ponce Ortiz (ed.), *Grado cero. La condición equinoccial y la producción de cultura en el Ecuador y en otras longitudes ecuatoriales* (Guayaquil: UArtes Ediciones, 2016): 86-87.

Referencia en nota (artículo de revista)

Javier Marín-López y Virginia Sánchez-López. “El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado”, en *Revista Musical Chilena* Vol. 74 N.º 234 (2020): julio – diciembre: 17.

Partitura

Adriana Verdié. In “C” *Nuation* (Virginia: Cayambis Music Press, 2018): 3.

Dirección de envíos y/o consultas

revista.sonocordia@uartes.edu.ec

² Hélène Maurel-Indart. *Sobre el plagio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014): 205.

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

Noviembre de 2021, Guayaquil - Ecuador

Familias tipográficas: Uni Sans, Merriweather

La tendencia actual en la investigación y la creación de las Artes Sonoras y la Producción Musical ha tratado de alcanzar el grado suficiente de destreza creativa para dialogar con el acto expresivo y el conjunto de condiciones objetivas de la experiencia. Como resultado, esta revista propone un esfuerzo científico de la experiencia artística sobre qué y cómo se dinamiza el debate intergeneracional de lo sonoro hoy. El producto creativo musical, para que se active en la experiencia, debe madurar hacia la percepción de lo concreto y lo circunstancial del sonido. Percibimos las cosas de una manera determinada para tomar de la experiencia los matices de la instrucción sonora. Nuestra labor trata de potencializar el desarrollo de las prácticas creadoras musicales a partir de las transferencias de las experiencias ligadas a la emoción, al hábito de la producción y a la reflexión académica institucional. Aquí mostramos los instrumentos simpatizantes de los esfuerzos entre la música profesional y los resonadores productivos para describir los éxitos de las producciones creativas y autorreferencias que derivan entre conexiones y alianzas latinoamericanas.

Norberto Bayo,
Director